



ORGANIZADORES
ALEXANDRE MORAES · RAFAELA SCARDINO

TRAÇOS DE UM OUTRO MAPA

LITERATURA CONTEMPORÂNEA
NAS AMÉRICAS

TRACÇOS DE UM OUTRO MAPA

LITERATURA CONTEMPORÂNEA
NAS AMÉRICAS

Editora filiada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari · 514 · Campus de Goiabeiras

CEP 29 075 910 · Vitória – Espírito Santo, Brasil

Tel.: +55 (27) 4009-7852 · E-mail: edufes@ufes.br

www.edufes.ufes.br

Reitor | Reinaldo Centoducatte

Superintendente de Cultura e Comunicação | Ruth de Cássia dos Reis

Secretário de Cultura | Rogério Borges de Oliveira

Coordenador da Edufes | Washington Romão dos Santos

Conselho Editorial | Agda Felipe Silva Gonçalves, Cleonara Maria Schwartz, Eneida Maria Souza

Mendonça, Gilvan Ventura da Silva, Glícia Vieira dos Santos, José Arminio Ferreira, Maria Helena Costa

Amorim, Rogério Borges de Oliveira, Ruth de Cássia dos Reis, Sandra Soares Della Fonte

Secretaria do Conselho Editorial | Douglas Salomão, Fernanda Scopel Falcão

Comitê Científico de Letras | Antônio Pires, Evando Nascimento, Flávio Carneiro, Goiandira

Camargo, Jaime Ginzburg, Luiz Carlos Simon, Marcelo Paiva de Souza, Márcio Seligmann-Silva,

Marcus Vinícius de Freitas, Marília Rothier Cardoso, Paulo Roberto Sodré, Rosani Umbach

Tradução dos artigos em espanhol | Rivana Zaché Bylaardt

Revisão de Texto | Nelson Martinelli Filho

Diagramação | Izabelly Possatto

Capa | Willi Piske Júnior

Revisão Final | Os organizadores

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

T759 Traços de um outro mapa : literatura contemporânea nas Américas / Alexandre Moraes,
Rafaela Scardino (orgs.). - Vitória : EDUFES, 2013.

310 p. : il. ; 23 cm

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-167-2

1. Literatura - História e crítica. 2. Crítica. I. Moraes, Alexandre, 1955-.

II. Scardino, Rafaela, 1984-. III. Título.

CDU: 087.5

ORGANIZADORES
ALEXANDRE MORAES • RAFAELA SCARDINO

TRAÇOS DE UM OUTRO MAPA

LITERATURA CONTEMPORÂNEA
NAS AMÉRICAS



EDUFES

VITÓRIA, 2013

ÍNDICE

9

PEQUENA NOTA SOBRE MAPAS E TERRITÓRIOS

11

ZILÁ BERND

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Unilasalle

Ler as literaturas da migração a partir de vestígios memoriais

23

ROBERTO FERREIRA JUNIOR

Universidade Federal do Espírito Santo

A Poética da Televisão em *Lardcake* de David McGimpsey

31

VIVIANA BOSI

Universidade de São Paulo

John Ashbery e questões de poesia contemporânea

45

RAFAELA SCARDINO

Universidade Federal do Espírito Santo

O jogo, o muro, a cidade: sobre *A música do acaso*, de Paul Auster

59

VÍCTOR MANUEL RAMOS LEMUS E

SIMONE SILVA DO CARMO

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Intelectuais, testemunhas e fantasmas em *El testigo*, de Juan Villoro

77

PALOMA VIDAL

Universidade Federal de São Paulo

Escrever de fora, narrar depois — *Las genealogías*, de Margo Glantz

85

RODRIGO LOPES DE BARROS

Universidade de Boston

Havanas imaginadas: terra prometida, ruínas e a cidade subterrânea

111

SÉRGIO DA FONSECA AMARAL

Universidade Federal do Espírito Santo

Das tripas coração: o realismo sujo de Gutierrez em *O rei de Havana*

121

ANA BEATRIZ R. GONÇALVES

Universidade Federal de Juiz de Fora

A escrita migrante da haitiana Marie Célie Agnant e da uruguaia Cristina Cabral

133

DIANA KLINGER

Universidade Federal Fluminense

Fernando Vallejo: a violência urbana e as ruínas da cidade letrada

151

LUCIANA IRENE SASTRE

Universidade Nacional de Córdoba

Os sentimentos do descumprimento. Do realismo mágico ao realismo virtual na narrativa latino-americana

163

ALEXANDRE MORAES

Universidade Federal do Espírito Santo

A fala, a respiração e a fúria das origens. Movimentação subjetiva e pensamento na poesia de Casé Lontra Marques

175

FABÍOLA PADILHA

Universidade Federal do Espírito Santo

Entre marinhas e marolas: o cordão imaginário

185

ORLANDO LOPES ALBERTINO

Universidade Federal do Espírito Santo

Cartografando a poesia brasileira contemporânea: Posicionamentos para a obra de José Inácio de Melo

205

IDELBER AVELAR

Universidade de Tulane

O realismo alucinatório de Gustavo Ferreyra

217

JORGE NASCIMENTO

Universidade Federal do Espírito Santo

Um messias nietzschiano: *Los perros del paraíso*, de Abel Posse

241

EDGARDO H. BERG

Universidade Nacional de Mar del Plata

Ambos mundos (sobre *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia)

257

GABRIEL GIORGI

Universidade de Nova York

O que fica de uma vida: cadáver, anonímia, comunidade

277

ELGA PÉREZ LABORDE

Universidade Nacional de Brasília

As emergências de Diamela Eltit: na poética do mal-estar e na
resistência política secreta

291

MARIA ANTONIETA PEREIRA

Universidade Federal de Minas Gerais

Gotas no espelho

305

SOBRE OS AUTORES

PEQUENA NOTA SOBRE MAPAS E TERRITÓRIOS

O território sempre nos aparece difuso, sendo visto, tantas vezes, na proximidade que indefine. O mapa, ao contrário, em seus traços efetivos, nos faz divisar o território de maneira a formar um todo entre outros todos, infinitamente, em múltiplos arranjos possíveis.

Se fizemos mapas em todas as épocas históricas e com diferentes teores e origens é, justamente, porque os territórios difusos, vividos e experimentados, nos arrefecem o olhar do campo, nos congelam o horizonte da cultura e dos agentes em seus campos de força e intensidade.

Este volume quer, de forma inequívoca, oferecer ao leitor um possível mapa e um território: o mapa e o território de literaturas contemporâneas das Américas. Entretanto, o livro quer, em si, criar a possibilidade de montagem do mapa pelo próprio leitor, ou seja, nosso desejo é reunir estudos críticos de linhagens teóricas diversas sobre autores conhecidos ou não com obras surgidas a partir das últimas décadas, e tudo isto sem esquecer os contornos da tradição, dos campos de cultura e tentando compreender os projetos, políticas e poéticas de cultura contidos em cada autor estudado. Portanto, o leitor encontrará neste livro, nos vinte ensaios reunidos e preparados por especialistas de diversas universidades de nosso continente, pontos de um mapa e de um território, ficando também a cargo do leitor montá-lo e, até, valorá-lo no que o mapa aponta no território.

Em palavras outras: foram reunidos, neste volume, ensaios de estudiosos oriundos de diversos contextos culturais, com as proximidades e as distâncias comuns ao exercício crítico. Não apenas são múltiplas as produções literárias da contemporaneidade analisadas, mas também as perspectivas e edifícios teóricos usados para análise dos autores sugeridos no mapa que desenha um território das literaturas das Américas são também distintos e pluralizados. No entanto, a multiplicidade que aqui emerge sinaliza territórios e mapas escriturais e existenciais interligados.

Nesta direção, os textos sobre os quais se medita ao longo deste livro constituem, com suas singularidades, as possibilidades de formulação de um outro mapa e de territórios de literaturas de um tempo, o de nossos dias, nestas terras em que nos formamos e que somos chamados a transformar, percorrer e a retomar espaços e multiplicidades.

Os organizadores

LER AS LITERATURAS DA MIGRAÇÃO A PARTIR DE VESTÍGIOS MEMORIAIS

Zilá Bernd

PPg/Letras UFRGS e Unilasalle/RS

Le mouvement nomade ne suit pas une logique droite, avec un début, un milieu et une fin. Tout ici est milieu. Le nomade ne va pas quelque part, surtout en droite ligne, il évolue dans un espace et il revient souvent sur les mêmes pistes, les éclairant peut-être, s'il est **nomade intellectuel**, de nouvelles lumières.

Kenneth White, *L'esprit nomade*.

Mobilidades migratórias transculturais

As literaturas ditas migrantes no Canadá representam efetivamente um desafio para a crítica e a teoria literárias, que devem enfrentar o problema de classificar essas literaturas que surgem em consequência de sucessivas vagas migratórias chegadas ao Canadá. Diferentes termos foram propostos para nomear as literaturas que se constroem tendo por base dois horizontes culturais diferentes: o do país de origem dos migrantes e o do país de chegada, o Canadá. A apelação “*littérature migrante*” é de fato a mais usual desde a publicação de *L'écologie du réel*, de Pierre Nepveu, em 1988. Para esse autor, o imaginário migrante

se donne essentiellement comme brouillé, écartelé entre des contradictions impossibles à résoudre. [...] En fait, ce sont les catégories mêmes du proche et du lointain, du familier et de l'étranger, du semblable et du différent qui se trouvent confondues (1988, p. 199-200).

Janet Paterson, em um texto de 2007, publicado em 2008, coloca a questão: devemos falar de literaturas migrantes ou de *literaturas transnacionais*, lembrando-nos de que no mundo francófono do Quebec é a apelação “migrante” que predomina, enquanto nos meios do Canadá anglófono fala-se preferentemente de “literaturas transnacionais”. Conforme a autora, as literaturas migrantes se constituem como “*récits de la dépossession identitaire, ayant l'exil comme toile*

de fond et la perte et le déracinement comme thématiques récurrentes” (2008, p. 96). Por outro lado, as narrativas transnacionais se caracterizariam por jogos identitários móveis e múltiplos. Segundo Paterson,

le transnationalisme implique un processus selon lequel des formations identitaires traditionnellement circonscrites par des frontières politiques et géographiques vont au-delà des formations nationales pour produire de nouvelles formations identitaires. Il y a une mise à distance d'un discours identitaire restreint au profit de l'éclatement, de l'hétérogénéité et de la mouvance (p. 96).

Sob as denominações de migrantes ou transnacionais, assistimos, sobretudo a partir dos anos de 1980, no Canadá e no Quebec, à emergência de formas literárias do que podemos chamar de “mobilidade migratória transcultural”, originadas dos deslocamentos étnicos que são, por vezes, profundamente marcados por processo de desterritorialização. A leitura proposta de três autores da migração — Marie Célie Agnant¹, Dany Laferrière² e Stanley Péan³ — se inscreverá em um duplo quadro teórico: o das *mobilidades culturais*, favorecendo os nomadismos intelectuais, e o da *estética do vestígio*, que pretende mostrar que “o espírito migrante” se nutre da recuperação dos traços (vestígios) memoriais para ultrapassar ao mesmo tempo o silêncio e o esquecimento.

1. Nomadismo intelectual: forma privilegiada da mobilidade cultural

Rachel Bouvet (2006) trabalha sobre a definição dos conceitos de percurso e nomadismo. O percurso não é um deslocamento sobre vias pavimentadas, bem sinalizadas por painéis indicativos, mas um deslocamento que se realiza através de signos efêmeros, de vestígios e de traços que se apagam facilmente. Com frequência, são as canções que evocam a memória dos lugares. O espaço é, pois, definido mais em termos de itinerários do que de superfícies a ocupar ou a habitar, como no caso dos sedentários. Rachel Bouvet insiste também no fato de que o nômade conheceu diferentes avatares em sua qualificação pelos sedentários: primeiramente ele foi visto como bárbaro, distante dos estados preliminares da evolução humana,

1 Nascida em Porto Príncipe, vive no Quebec desde 1970.

2 Nascido em Porto Príncipe, vive em Montreal há cerca de trinta anos. É autor de vários romances traduzidos em várias línguas. Obteve vários prêmios literários. Participa, em 2012, da Festa Literária de Parati (RJ).

3 Nascido em Porto Príncipe, cresceu no Quebec, onde publicou cerca de 20 obras.

para em seguida ser percebido como um sábio e um filósofo — e é precisamente o último desses avatares que estaria na origem da confusão entre nomadismo e errância. Para sintetizar o raciocínio da autora, o nomadismo compreende uma memória dos lugares conservada pela comunidade com o objetivo de orientar os deslocamentos da tribo; um itinerário repetitivo que só será modificado em função do esgotamento de fontes naturais (água, etc.). A partir da figura do nômade, marcada pela mobilidade, e do trabalho de Kenneth White (mais especificamente sobre o livro *L'esprit nomade*, 1987), a pesquisadora da Université du Québec à Montréal (UQAM) desenvolve igualmente a noção de intelectual nômade, visto que seu percurso implica descoberta e repetição: “a descoberta de autores de todas as épocas, de textos de tradições diferentes, de regiões, de paisagens, de comunidades, de culturas outras, que serão seguidamente revisitadas” (BOUVET, 2006, p. 47).

Michel Maffesoli talvez seja o intelectual francês que mais trabalhou no sentido de aprofundar a problematização do conceito de nomadismo em seu pequeno — mas intrigante — livro *Sobre o nomadismo; vagabundagens pós-modernas* (2001). Sua pergunta de base é a seguinte: como descrever sociedades em movimento, em constante transformação e com estruturas em permanente renovação? O desejo de considerar os conceitos de errância e de nomadismo para falar do homem da modernidade tardia provém da constatação de que os enraizamentos identitários podem ser nefastos e gerar cisões e preconceitos. A abertura necessária ao outro e à relação abre a via a um oxímoro: um *enracinement dynamique* (*enraizamento dinâmico*), que remete a uma construção identitária fundada na afirmação de pertença a um lugar, mas concebendo, ao mesmo tempo, a necessária abertura ao outro, à diversidade e à relação.

Criando a metáfora do nomadismo para referir-se às multiplicidades de identificações dos indivíduos que substituem a identidade de raiz única, afirma que é o deslocamento que salva, e não o enraizamento.

Se os pesquisadores quebequenses procuram estabelecer nuances entre as diferentes figuras da mobilidade, como o viajante, o nômade, o errante, o *flâneur*, o deambulador, o peregrino, o diaspórico, Maffesoli os utiliza quase como sinônimos, colocando em evidência a perturbação provocada nas diferentes comunidades pelas figuras da instabilidade e do deslocamento, a exemplo dos estrangeiros, dos que estão de passagem; ou melhor, as figuras incluídas no arquétipo do *Homo Viator*, no peregrino que quebra a estabilidade e anuncia com sua chegada novos hábitos, novas línguas e novos costumes. O estrangeiro põe em

situação de risco a estabilidade social, ele representa um risco moral incontestável por ser potencialmente portador de novidades suscetíveis de ameaçar os equilíbrios dos sistemas. Nesse sentido, o nômade é considerado como bárbaro, o que vem perturbar a quietude dos sedentários. Mas na realidade ele é uma figura ambivalente, porque suscita a fobia ao mesmo tempo em que provoca a admiração.

As obras dos três autores escolhidos são exemplares do desejo de *enraizamento dynamique* pela movência. Em *Je suis fatigué* (2005) e *L'énigme du retour* (2009), de Dany Laferrière, o deslocamento é geográfico, na medida em que deambula de Montreal a Porto Príncipe, passando por Nova York, entre outras cidades, mas é também intelectual. Em *Je suis fatigué* (escrito em 2001 e reeditado em 2005), ele confessa que não deixa nunca uma cidade onde viveu: “Au moment où je mets les pieds dans une ville, je l’habite. Quand je pars, elle m’habite” (2005, p. 193). *L'énigme du retour* é uma tentativa do autor de estabelecer um diálogo com Aimé Césaire, que escreveu, em 1939, *Le Cahier d’un retour au pays natal*, poema antológico que descreve o desejo do poeta de voltar “*au pays natal*”, lugar de memória ambíguo que pode ser a Martinica, onde nasceu, a África, onde se encontram as raízes de seu imaginário, ou ainda o movimento ao interior de si mesmo para enfrentar os dilemas identitários que tiveram sua origem por ocasião de sua longa estada na França, afastado de seu país natal. O narrador de *L'énigme du retour* deixa Montreal para ir a Porto Príncipe, capital do Haiti, com seu exemplar do *Cahier*, que ele lê e relê e acaba por ofertar a seu sobrinho. Em que medida a volta é um enigma? Como sabemos, “enigma” remete à “coisa difícil de compreender e de explicar, mistério, problema”⁴. A volta, 33 anos depois da partida, lhe dará a ilusão de reencontrar o tempo perdido:

Je me vois ainsi dans la gueule du temps.
On me vit sourire
dans mon sommeil.
Comme l’enfant que je fus,
du temps heureux de ma grand-mère.
Un temps enfin revenu.
C’est la fin du voyage. (2009, p. 286)

Se Aimé Césaire, ao chegar ao “*pays natal*”, constata o desastre, se revolta e por fim se reconcilia com a Martinica, construindo novas utopias, a volta de D. Laferrière comporta uma parte de choque depois de tantos anos no Canadá: ele

4 *Petit Robert*, 1, p. 647.

permanecerá encerrado em seu quarto de hotel, com uma forte diarreia, durante os primeiros dias. A seguir, ele sente uma profunda sensação de paz que lhe permite reviver os anos felizes de sua infância, o que não o impede de constatar que a viagem de regresso à terra natal é temporária e terminará em breve. De 1939 a 2009, a diferença entre um retorno e outro é de 70 anos: para Dany Lafférière, contrariamente a Aimé Césaire, não há mais espaço para construção de utopias.

Piotr Sadkowski, pesquisador polonês em literaturas francófonas do Quebec, constata, a partir do neologismo *métaspora* (metáspora), criado por Joël Des Rosiers, que, em relação à obra de D. Laferrière, é conveniente utilizar esse neologismo em vez de diáspora, na medida em que *métaspora* remete àquilo que “ultrapassa e engloba”, designando ao mesmo tempo “des relations et interpénétrations des cultures diverses” (2012, p. 304). O autor do artigo constata que o exercício da volta ao país natal em l’Énigme du retour corresponde a um trabalho de construção identitária rizomática que se relaciona não a um desejo de ensi-mesamento ou de (re)enraizamento, mas “d’ouverture constante à l’autre, aux métasporas dépositaires des splendeurs et des misères des Amériques” (p. 304).

Quanto a Stanley Péan, o que povoa seu universo ficcional é o imaginário mítico de seu país natal. As duas figuras míticas dominantes da mitologia haitina: le *bizango*⁵ (Bizango, 2011), o ser que muda de pele como um camaleão, e o zumbi⁶ (*Zombi blues*, 1996), o morto-vivo, são reapropriadas e reinterpretadas no âmbito da sociedade de Montreal, onde ele vive e em cujo espaço articula a trama de seus romances. Essa mobilidade entre os imaginários não é nostálgica do país natal e de modo algum se manifesta através “des récits de la dépossession identitaire, ayant l’exil comme toile de fond et la perte et le déracinement comme thématiques récurrentes”, como escreveu a crítica da Universidade de Toronto, Janet Paterson, a respeito das literaturas migrantes do Quebec. Tomo, portanto, distância desse ponto de vista para afirmar que servir-se de resíduos mitológicos para melhor compreender a realidade em que estão inseridos atualmente constitui um fértil processo de transculturação no qual a interpenetração das culturas produz fatos culturais novos e originais.

5 No Haiti, membro de uma sociedade secreta dotado do poder de se despir de sua pele humana e de adotar as formas de sua escolha, quase sempre a de um animal voador ou rastejante (*Bizango*, 2008, p. 8).

6 No Haiti, indivíduo ao qual foi administrada uma droga que induz a um estado similar ao da morte, e que um feiticeiro vodu exuma para colocá-lo a seu serviço; Familiar: pessoa com ar ausente, amorfo (*Zombi blues*, 1996, p. 11).

Marie-Célie Agnant, em *La dot de Sara* (1995), *Le livre d'Emma* (2001, reeditado em 2008) e *Un alligator nommé Rosa* (2007), dá voz a mulheres que vêm de um país que passou do sistema escravagista das plantações a regimes ditatoriais que lhes impuseram o silêncio. Romper o silêncio é o elemento fundamental para a construção identitária no país eleito para recomençar uma nova vida. Em *La dot de Sara*, é a avó quem conta sua história e a de outras mulheres haitianas idosas cuja adaptação ao Canadá é bem mais penosa do que para suas filhas que tomaram a iniciativa de emigrar. As avós as seguiram para ajudá-las a cuidar de seus filhos para que pudessem trabalhar. A narrativa da avó, Marianna, torna-se um dote para sua neta, Sara, para que ela possa compreender um dia os dilemas da primeira geração de mulheres no exílio:

Selon moi il faut laisser au coeur le soin de définir son propre pays. Sara aura vingt ans bientôt. Dans quel pays naîtront tes arrières petits-enfants. Peut-être là-bas [Haïti], peut-être ailleurs, mais plus sûrement ici [Canada]. Notre pays devrait être la terre où l'on se sent le mieux. La terre qui reconnaît le bruit de nos pas, dirais-tu (1995, p. 165).

A herança da avó que volta ao país de origem ao final da narrativa, depois de 20 anos em Montreal, é o testemunho do desenraizamento e da dificuldade de viver “sur deux routes à la fois”, em uma cidade que não reconhece necessariamente “o ruído de seus passos”. Sua filha Giselle e sua neta Sara farão a experiência, que pode ser enriquecedora, “de viver sobre duas vias ao mesmo tempo”.

2. Os vestígios memoriais do país natal

A obra dos autores da migração que acabamos de evocar nos remete às problemáticas apresentadas por Walter Benjamin, que trabalhava sobre a reconstituição da história a partir de rastros (*traces*) e sobre os detalhes e os restos que foram desprezados pela maior parte dos historiadores. Ele atribui aos traços mnemônicos, aos resíduos memoriais — considerados pela historiografia oficial como “o lixo da história” — um valor “intenso e durável”. Eles são de fato “os mais intensos e duradouros se o processo que lhes dá origem não chega ao consciente” (BENJAMIN, 1989, p. 108). Nas literaturas das Américas, os resíduos se tornam os fios com os quais os autores tecem a trama das reminiscências de seus personagens. Muitos desses resíduos permanecem como memória involuntária, ou seja, aquela que medra no subconsciente dos escritores, como constata Martha Lourenzo Vieira:

a memória não é, para Benjamin, simplesmente a faculdade de reter conhecimentos e fatos vividos no passado, mas a capacidade de reconhecer as impressões deixadas por eles e (re)significá-las no presente, produzindo sobre elas um novo sentido e com elas estabelecendo uma nova relação. Ela é assim constitutiva do sujeito, é o que torna possível o ato da rememoração (2007, p. 24).

Se tomarmos por base essas reflexões, seria possível ler os romances de Marie-Célie Agnant nessa perspectiva e compreender melhor o perfil de seus personagens. Emma, de *Le livre d'Emma*; Marianna e Giselle, de *La dot de Sara*, se constituem como sujeitos de sua própria história através da rememoração, tratando de agenciar suas vivências em seu país natal — Haiti — para ressignificá-las no tempo presente da narrativa (em Montreal). Esse fato contribui para que se constituam como sujeitos da enunciação e não mais como objetos, como foram consideradas no contexto da escravidão e dos períodos de ditadura que se seguiram à Independência do Haiti e da abolição da escravatura, em 1804. Elas nunca esquecerão que descendem de uma linhagem de mulheres para as quais o *marronnage*⁷ ou o suicídio eram as únicas armas contra a opressão. A rememoração dos vestígios memoriais permite a esses escritores da migração dar um novo sentido a seu presente, iluminando-o com uma luz nova.

A personagem Emma, mulher negra de origem haitiana, encontra-se em um hospital psiquiátrico de Montreal e o médico, na impossibilidade de fazê-la falar, convida uma assistente social da instituição, Flore, igualmente imigrante haitiana, para funcionar como intérprete. O longo e obstinado silêncio se quebra e o leitor conhece a origem de sua doença mental: sua tese de doutorado defendida em Paris não foi aceita porque ela quis contar a história da escravidão de um outro ponto de vista daquele utilizado pelos brancos. Ela quis retornar ao tempo dos navios negreiros, apelando para as narrativas das mulheres de sua linhagem para tentar desvendar “la source de l’horreur et de la haine contre les Noirs” (*Le livre d'Emma*, 2008, p. 117). Emma quis refazer os traços da travessia transatlântica e investigar a causa de tanto sofrimento imposto a mais de 300 mil africanos no ventre dos navios negreiros. Ela passa a só confiar em Flore, a quem revela que “la mémoire est parfois bourrasque, ressac, sable qui nous engloutit. Mais elle est aussi cette branche à laquelle on s’accroche quand les marées sont trop for-

7 *Marronnage* equivale ao ato de fugir do sistema escravocrata. Escravo *marron*, corresponde ao escravo quilombola.

tes” (2008, p. 119). Aceitar o desafio do dever de memória de modo obsessivo a faz enlouquecer. A lembrança dos diferentes relatos das mulheres ancestrais não chega a aliviá-la, mas lhe permite transmitir esse legado a uma outra mulher, que se tornará por sua vez herdeira de sua história, podendo rememorá-la para sua descendência. Se a universidade francesa recusou-se a ouvir sua voz, ela, ao menos, com sua intenção de escrever a tese, renovou o gesto das mulheres haitianas de tradição oral que transmitiram de geração em geração o relato do genocídio cometido contra os escravos no Haiti.

De fato, o trabalho de recolher os traços mnemônicos favorece o resgate do ingrediente fundamental para a construção identitária que passa pela reconstituição de uma memória longa (ou de longa duração, para utilizar a terminologia de Gérard Bouchard e de Fernand Braudel). Nessa construção, ressalta-se o papel da memória da ancestralidade materna, fonte inesgotável de sabedoria, de um imaginário e de uma espiritualidade de origem afro. É portanto a vertente oral, transmitida pelas mães a suas filhas, as histórias de estupros e de fugas para os quilombos, bem como as preces, as canções, as receitas de cozinha e de outras artes de fazer, que irão constituir os fundamentos da memória longa a qual será tecida pouco a pouco em um entre-lugar que se situa entre lembrança e esquecimento, consciente e inconsciente, memória voluntária e involuntária.

Segundo G. Bouchard (2009, p. 9-37), há diferentes modos de contornar as “memórias vergonhosas” — as que estão associadas à vergonha das vítimas por terem sido submetidas ao estupro ou a punições cruéis e humilhantes. Algumas dessas maneiras são a amnésia, o silêncio, que correspondem a tentativas de esquecer ou de calar-se sobre o passado. G. Bouchard observa, nas comunidades novas como a Austrália, essas estratégias de escamotear o passado vergonhoso de terem sido colonizados por condenados à prisão e ao exílio. O autor ressalta a reação a essa situação a qual se constitui em estratégia memorial radical: romper o pacto de silêncio, visando a reconhecer “publicamente a impureza das origens em toda a sua feiúra”. O resultado é a liberação da memória vergonhosa, isto é, conseguir desfazer os nós de memória. Romper o silêncio permitiu à população australiana reapropriar-se de seu passado com vistas a poder “evacuar o esqueleto das origens dos armários da memória nacional” (p. 23).

Parece-nos que tal estratégia pode ser constatada nos romances que acabamos de analisar: a primeira tentativa das personagens é a de negar pela amnésia e pelo silêncio “a memória vergonhosa” que constitui o que Gérard Bouchard

chama de “nós de memória”. A essa fase, contudo, segue-se uma outra que é a da revelação, do desejo de romper o pacto de silêncio, de se reapropriar desse passado, para projetar utopias de recomeço e de renovação que possam tornar-se esperança no futuro.

Na esteira de Michael Pollack, no artigo “Memória, silêncio e esquecimento”, podemos concluir que o silêncio cede lugar às memórias subterrâneas dos grupos marginalizados em emergência e cujos discursos vão se opor às “verdades” da memória oficial, introduzindo o heterogêneo nos discursos representativos da memória nacional. A última etapa desse longo e penoso processo de rememoração será a transformação das memórias subterrâneas em memória coletiva organizada.

3. Entre memória, silêncio e esquecimento: a construção da estética transcultural das Américas

M. Pollack teoriza sobre as memórias subterrâneas, que se opõem à memória oficial, ou seja, à memória nacional, que se origina das culturas minoritárias e dominadas (1989, p. 4). Pretendemos mostrar que as literaturas migrantes se constroem a partir das mobilidades espaciais e imaginárias e a partir da recuperação dos resíduos memoriais que são reinterpretados no tempo presente do novo território habitado. Nesse sentido, elas desestabilizam as certezas nacionais e fraturam o conceito de identidade homogênea. Eis aí algumas das razões da grande importância que adquirem tais literaturas no contexto de globalização em que vivemos.

Queremos insistir sobre o espírito nômade ou nomadismo intelectual de que nos fala K. White. Esse filósofo chama a atenção para o fato de que o nômade “revient souvent sur les mêmes pistes, les éclairant [...] de nouvelles lumières”. Voltar sobre as mesmas pistas não caracteriza forçosamente o retorno nostálgico ao passado ou a um desejo de enraizamento, de busca de uma identidade fechada de raiz única, ao contrário, isso pode se caracterizar por uma condição de sobrevivência intelectual, uma espécie de trabalho da memória que torna possível um novo olhar sobre a cultura do Norte, que se torna mestiça no contato com a visão de mundo dos escritores oriundos do Sul.

Acreditamos que esse debate sobre as literaturas ditas migrantes, aquelas em que o “verdadeiro deslocamento é interior”⁸, será em alguns anos um debate esvaziado de sentido na medida em que todo escritor é nômade, já que

8 Cf. Dominique Frinta, Radio de l’UQAM, transcrito na edição de 2005 de *Je suis fatigué*.

pode eleger em qualquer geografia seus ancestrais culturais através da leitura das literaturas de todo o planeta. O espírito migrante, como bem nos lembra Pierre Ouellet, pode estar presente em escritores que nunca deixaram seu país natal. Tal discussão perde sua importância na medida em que as denominações relativas à pertença nacional dos escritores terão um alcance cada vez menor devido à extrema mobilidade que caracteriza nossa modernidade tardia. D. Laferrière se autoproclama cansado (*Je suis fatigué*) das imposições de pertença e da mania dos pesquisadores em colocar etiquetas em todas as literaturas emergentes. Efetuando o trânsito cultural entre Haiti e Quebec, ele se sente mais confortável proclamando-se escritor americano ou universal: “Je suis trop ambitieux pour appartenir à un seul pays. Je suis universel” (2005, p. 222).

Nós podemos ou devemos, portanto, falar de preferência em literaturas migrantes ou transnacionais, em *estéticas transculturais americanas* que emergem do entrecruzamento de diferentes culturas e da utilização criativa dos vestígios imoriais que são colmatados pela força da imaginação criadora dos escritores e poetas das Américas. Entre memória e esquecimento, entre a paisagem cultural quebequense e os retornos imaginários ao Haiti, D. Laferrière, S. Péan e M.-C. Agnant criam imagens literárias novas e crioualizadas que estão na origem de uma nova cartografia literária das Américas.

Referências

- AGNANT, Marie-Célie. *Le livre d'Emma*. Montréal: Les éditions du Remue- Ménage, 2008.
- _____. *Un alligator nommé Rosa*. Montréal: Les éditions du Remue- Ménage, 2007.
- _____. *La dot de Sara*. Montréal: Les éditions du Remue-Ménage, 1995.
- BENESSAIEH, Afef (Ed.). *Transcultural Americas/ Amériques transculturelles*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2010.
- BERND, Zilá (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.
- BOUVET, Rachel; CARPENTIER, André; CHARTIER, Daniel. *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- CÈSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence africaine, 1971. (Première édition, 1939).
- FRINTA, Dominique. Réception critique. In: LAFERRIÈRE, Dany. *Je suis fatigué*. Montréal: TYPO, 2005. p. 222.
- LAFERRIÈRE, Dany. *L'énigme du retour*. Montréal: Boréal, 2009.

- _____. *Je suis fatigué*. Montréal: TYPO, 2005. p. 222.
- LAROCHE, Maximilien. Bizango. In: BERND (Org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo e Editora da UFRGS, 2007. p. 45-51.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo*: vagabundagens pós-modernas. Tradução de Marcos de Sá Castro. Rio de Janeiro: Reccord, 2001.
- NEPVEU, Pierre. Écritures migrantes. In: _____. *L'écologie du réel*. Montréal: Boréal, 1988.
- OUELLET, Pierre. *L'esprit migrateur*: essai sur le non-sens commun. Montréal: VLB, 2005. (Collection Le soi et l'autre).
- PATERSON, Janet. Identité et altérité: littératures migrantes ou transnationales? *Interfaces Brasil-Canadá*, n. 9, Rio Grande: FURG/ABECAN, 2008. p. 87-102. Disponível em: <www.revistabecan.br>.
- PEAN, Stanley. *Bizango*. Québec: Les allusifs, 2011.
- _____. *Zombi blues*. Montréal: La Courte Échelle, 1996.
- POLLACK, Michael. Memória, silêncio e esquecimento. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. (Traduit du français).
- SADKOWSKI, Piotr. L'énigme du retour ou le voyage métasporique de Dany Laferrière. In: BUJBOVSKA et al. (Org.). *Towards Critical Multiculturalism: Dialogues Between/Among Diasporas/Vers un multiculturalisme critique: dialogues entre les diásporas canadiennes*. Katowice: Para, 2011. p. 304-313.
- VIEIRA, Martha Lourenzo. A metaforização da memória ou a dialética da rememoração em Walter Benjamin. In: VIEIRA, M. L.; SILVA, I. O. *Memória, subjetividade e educação*. Belo Horizonte: Argumentum, 2007. p. 19-29.
- WHITE, Kenneth. *L'esprit nomade*. Paris: Grasset, 1987. Le livre de poche.

A POÉTICA DA TELEVISÃO EM *LARDCAKE* DE DAVID MCGIMPSEY

Roberto Ferreira Junior
UFES

It is often said that television has altered our world. In the same way, people often speak of a new world, a new society, a new phase of history, being created — “bought about” — by this or that new technology: the steam engine, the automobile, the atomic bomb. Most of us know what it is generally implied when such things are said. But this may be the central difficulty: that we have got so used to statements of this general kind, in our most ordinary discussions, that we can fail to realize their specific meanings.

Raymond Williams, “Television: Technology and Cultural Form”

Em uma análise diacrônica das teorias culturais sobre a televisão, não é de se surpreender que essa mídia alcançou uma posição singular no debate pós-moderno. Segundo o crítico cultural americano Fredric Jameson, a televisão (e, por conseguinte, o vídeo) é o elemento mais “rico dos veículos alegóricos e hermenêuticos de uma nova descrição” (JAMESON, 1997, p. 93) do presente momento sócio-histórico, concorrendo com a arquitetura e as artes plásticas como o modelo mais exato de expressão do contemporâneo⁹. De fato, a televisão surpreende a todos e exige, em contrapartida, uma constante reflexão sobre sua posição, características e interferências; não somente no ambiente real das práticas sociais, mas também sobre sua capacidade de criação de subjetividade.

O livro *Lardcake*, do poeta canadense David McGimpsey (1996), interfere na discussão sobre o veículo televisivo e, interessadamente, amplifica o grau de complexidade de entendimento dessa mídia. Trata-se de (re)pensar a televisão a partir de seus produtos mais banais e populares e utilizá-la não como um nefasto veículo de comunicação em massa, mas, sobretudo, como uma prolífica fonte de subjetividade poética. Esse o elemento mais inovador em *Lardcake*. Em uma outra perspectiva, percebe-se também a intenção de refletir sobre certas aborda-

⁹ Antes mesmo de Jameson, o músico/poeta/performer brasileiro Arnaldo Antunes já havia pensado sobre a complexa linguagem do vídeo. Um excelente artigo sobre Arnaldo Antunes encontra-se em Salgueiro (2001, p. 209-219).

gens deterministas relacionadas a produtos de grande apelo popular e, portanto, demonstrar a fragilidade e incapacidade desses conceitos em avaliar a relação sujeito/mídia, na medida em que esta demonstra ser mais criativa.

A primeira parte do livro estabelece os parâmetros do mundo televisual de *Lardcake*. Trata-se de um ambiente de extrema melancolia, solidão, humor negro, rodovias sujas, cidades esquálidas, impessoalidade, ironia e preocupação com a morte. Um poema intrigante dessa seção é “Roger Clintonesqueria”, cujo tema é a incapacidade de se viver no mundo real após a longa convivência na companhia da televisão:

Na casa de Aphelia ataco meus amigos da TV
quando eles dizem coisas que me desapontam;
sou menos demonstrativos com pessoas reais,
preferindo evitar suas significativas comparações.
(MCGIMPSEY, 1996, p. 16)¹⁰

A familiaridade entre eu-lírico e a TV e o uso do verbo na primeira pessoa aproximam o poeta de sua personalidade poética, que se embriaga de televisão. David McGimpsey é na realidade um autor interessado na indústria cultural, principalmente na poderosa e terrorista indústria cultural produzida nos Estados Unidos. O fato de ser canadense o aproxima dessa cultura e lhe dá condições de refletir sobre o assunto de uma forma imparcial, uma vez que o poeta será sempre uma voz de fora. Por outro lado, ironicamente, seu estrangeirismo aproxima-o de nós na medida em que compartilhamos das mesmas referências televisivas. Pode-se, então, ao ler essa primeira seção de *Lardcake*, construir um elo entre eu-lírico/poeta/telespectador/leitor, pois, na verdade, me parece que, intencionalmente, não é fácil separá-los.

Contudo, esse elo não significa que a intenção seja celebrar essa união. Na realidade, a estrofe citada acima nos revela algo bem diferente. O eu-lírico é uma pessoa solitária e melancólica que prefere viver na presença de seus “amigos da TV” à convivência com pessoas reais. Na presença deles, é capaz de ser mais real ou mais natural, porém, há de ser “menos demonstrativo” com pessoas reais, preferindo agir de forma mais reservada. A tensão entre vida privada e convívio

10 No original: “In Aphelia House I lunge at my TV-friends / when they say things that let me down; / I’m less demonstrative with real people, / preferring to avoid their meaningful comparisons”.

social é pautada pela relação entre sujeito e televisão. O mundo, como se apresenta na telinha, parece-lhe mais real e, acima de tudo, seguro. O convívio com pessoas de carne e osso lhe amedronta, mas também o faz refletir sobre a natureza e o processo de convivência social. Há a sugestão de que esta se estrutura de maneira artificial, pois seus atores estão sempre na condição de representação, o que diminui a divisão entre real e ficcional, drama televisivo e fato real.

Porém, contrariamente à dramaturgia da televisão, a experiência social não pode ser predestinada. Essa é a diferença principal. Portanto, por mais que o convívio social possa ser determinado por convenções e representações artificiais, não se pode confundir um com outro. Para o filósofo cultural Theodor Adorno, esse tipo de proteção proveniente da relação entre televisão e espectador possui características bastante expressivas. Em um artigo chamado “Como Assistir Televisão”, o crítico revela o seguinte sobre a “cultura de mosaica” (MOLES, 1973, 69-84):

Cada espectador de um programa de mistério de televisão sabe com absoluta certeza como ele vai terminar. A tensão nada mais é que superficial e provavelmente não terá nenhum efeito sério. O telespectador se sente em um lugar seguro todo o tempo. Esse desejo de se sentir em um lugar seguro — refletindo uma necessidade infantil por proteção ao invés de um desejo por suspense — é suprido pelo veículo [...], tais atitudes se harmonizam com a mudança potente uma sociedade livremente competitiva para uma sociedade virtualmente fechada na qual se deseja ser admitido e da qual se teme ser rejeitado. Tudo parece de alguma forma estar “predestinado” (ADORNO, 1996, p. 138).

O convívio social requer de fato a prática de certas convenções e, mesmo assim, não há meios de se predestinar como uma situação real de comunicação irá se desenrolar e terminar. Adorno defende a ideia de que a televisão em demasia pode ser prejudicial e nos tornará criaturas incapacitadas do convívio social. Em uma outra vertente, para o poeta, a televisão se tornou um refúgio do real, pois lhe parece mais verdadeira do que a própria realidade. Além disso, a televisão lhe fornece material cognitivo para refletir sobre sua experiência social e sua condição de viciado em cultura de massa.

Na estrofe que se segue, vê-se uma pequena mudança de tom: a solidão se transforma em uma melancólica ironia. As linhas “Não há mais tragédia no Burgermundo esta noite / o mundo já completou seu trabalho em esquecer /

Jennifer Plath, T.P. Eliot e Dave Joyce”¹¹ (MCGIMPSEY, 1996, p. 17) reafirmam a ideia de que o mundo real se tornou uma cópia daquele inventado pela mídia. Não há mais tragédias, somente entretenimento fácil para consumidores ávidos, como é evidenciado no trocadilho das palavras *hamburger* e *mundo*. O mundo real, comportando-se como a televisão, já se esqueceu igualmente de seus mais preciosos talentos: Silvia Plath, T. S. Eliot e James Joyce. Mesmo que estas sejam figuras do universo literário, o poeta nos revela que já não existe mais espaço para profundidades ou referências na sociedade da representação e do entretenimento, pois, afinal, não há uma grande diferença entre os autores que de fato existiram, e que foram importantes em suas vidas, para aqueles que são criados regularmente pela mídia. Na sociedade da imagem, os nomes são rapidamente separados de seus conteúdos e confundidos com outros textos em uma realidade com excesso de textos.

A inexistência de conteúdo, ou, em outros termos, referentes, torna-se o tema principal do poema que fecha a primeira parte de *Lardcake*. Em “Dave Jurássico”, o poeta expande esse problema e adiciona uma provável explicação:

Dave Jurássico

Eu sou a mosca em âmbar
o mesmo que ainda tem um pouco de sangue,
escute só isso aqui,

a mosca,
a coisa,
sempre acaba que sou eu;

Eu era ótimo aluno em aulas de oficina literária.
mas agora me tornei um tipo Barbra Streisand,
cantando meu nome

e como é difícil cantar meu nome
com orçamento assim e assado
neste mundo esnobado pelo Oscar.

11 No original: “There’s no tragedy in Burgerworld tonight / the world has done its work in forgetting / Jennifer Plath, T.P. Eliot and Dave Joyce”.

Nada fossilizou
exceto minhas pernas de baseball
e minha preferência por Coca Diet.

Caso não atraia ao narcisismo,
será sequer atraente?
refeições de valor extra e repetições do seriado Cheers

São as poças que me atiro para me afogar.
milhões de milhas a baixo, escuto por pura educação,
minha voz não é assim, é?
(MCGIMPSEY, 1996, p. 22)¹²

A partir do título até a última estrofe, nota-se o uso excessivo de elementos da cultura mosaica. Esses elementos na verdade são incorporados pelo eu-lírico, que se vê em cada um deles. A proposta inicial de se fundir eu-lírico e poeta aqui se solidifica e também se problematiza na medida em que é empregado, no título do poema, o diminutivo *Dave*, alusão clara ao próprio escritor. A procura por referentes se dá através da alusão a nomes de filmes, celebridades, produtos de consumo e programas de televisão; nota-se a necessidade de se buscar, entre os elementos míticos¹³ da mídia, uma espécie de relação íntima que possa explicar as contingências da própria existência.

A primeira e a segunda estrofes contêm elementos que relacionam o eu-lírico à escatologia. O poeta se vê como o inseto do filme *A Mosca* e, assim, sugere que sua relação com a mídia possui uma certa enfermidade. O conforto da sala de estar tornou-se um ambiente pútrido e próximo da morte. Possivelmente, alude-se aqui a uma enfermidade ainda maior, qual seja, a relação doentia entre a sociedade e a cultura mosaica que a representa. Persistem os temas de solidão e melancolia, porém, em “Dave Jurássico”, o grau de desesperança, que parece chegar a seu limite máximo, eleva a intensidade desses dois elementos. A partir

12 No original: “Jurassic Dave / I am the fly in amber / the bug with some blood left / listen to this, /// The fly, / The thing, / It always turns out to be me; /// I was a good kid in creative writing classes / but now I’ve become a Barbra Streisand type, / singing my name /// And of how hard it is to sing my name / on such and such a budget / in this Oscar-snubbing world. /// Nothing has fossilized / except my baseball legs / and my preference for Diet Coke /// If it doesn’t appeal to narcissism / is it appealing at all? / extra-value meals and Cheers re-runs /// are the puddles I jump do drown in. / a million miles down, I listen out of politeness, / my voice doesn’t sound like that, does it?”.

13 Sobre a mitologia da imagem, ver Barthes (2003).

da terceira estrofe, surge a figura de uma Barbra Streisand, que, solitariamente, se queixa de ter que provar seu talento em um “mundo esnobado pelo Oscar”. Nos últimos três versos, fica claro que a sociedade contemporânea, movida pelos valores agregados à imagem e à superficialidade estética, como ditada pela mídia, transformou-se em um ambiente espetacular, cuja força motriz é o narcisismo. Assiste-se à televisão pois há o desejo de se parecer com as celebridades que perfilam na tela. Porém, a perspectiva do poeta é bastante crítica na medida em que ele transforma essa relação narcisística em flerte com a morte. Os verbos “fossilizou” e “afogar” afirmam esse encontro com o nada. O valor da imagem não consegue, por si só, suprir a necessidade de um envolvimento mais intenso. Se o mundo exterior, que se pauta pela realidade, já não mais se estrutura à parte da mídia, pois esta interfere na prática do real, o convívio com a pura representação apenas acentua essa percepção do vazio existencial contemporâneo.

A segunda parte do livro, que se inicia com um desenho de uma televisão, desfaz a união entre eu-lírico/poeta/telespectador. Aqui, McGimpsey se apropria de personagens de antigos (clássicos?) programas e os torna porta-vozes de seus poemas. Dessa forma, distancia-se de uma prévia posição de envolvimento e mantém-se assim até o final do livro. Se os sentimentos que pautavam a primeira seção eram melancolia, decepção e angústia da morte, nesta parte vemos figuras famosas como Kelly (a pantera de *As Panterinhas*), Darrin (marido de Samanta, a feiteiceira) e a Noviça Voadora, todos eles desejando uma mudança em suas vidas banais. Em “O Caso de Darrin” (MCGIMPSEY, p. 30), por exemplo, assistimos à angústia da personagem em viver ao lado de sua esposa bruxa, que consegue fazer tudo com apenas um movimento do nariz, quando, na verdade, o que mais quer é um pouco de vida suburbana e possibilidades de sexo com as secretárias de sua firma. Em “Kelly Abandona a Agência de Detetives de Charlie” (MCGIMPSEY, p. 33), Kelly se pergunta se já é o momento exato de abandonar a agência, pois não quer terminar sua vida “tão velha quanto Mick Jagger”, a quem descreve como “uma meretriz do Olimpo”.

Algumas Conclusões

É evidente que a proposta do poeta não é apenas repetir que a televisão, através de seus programas e noticiários, e devido a sua presença nos lares da maioria dos indivíduos, contribuiu decisivamente para a transformação de nossa sociedade em um ambiente espetacular e banal. Afinal, tudo isso nós, e o poeta,

já sabemos. A ideia então é colocar em xeque conclusões apressadas, simplistas e repetitivas que normalmente circulam ao redor desse veículo pós-moderno. O que está em discussão é a possibilidade de se pensar a sociedade através de seu instrumento mais odiado. Segundo o crítico social inglês Stuart Hall, que em seu artigo “Codificando/Descodificando” (1995, p. 90-103) investiga a fundo o processo de produção e recepção da televisão, não há como se pensar em analisar a mensagem televisiva como se esta fosse de fato linear, ou seja, seguindo o modelo clássico de emissor/mensagem/receptor. Na verdade, deve-se compreender que a produção e a disseminação de qualquer programa de televisão são determinadas por estágios distintos, cada um relativamente autônomo um do outro. Entre o estágio inicial de produção até o produto final, que é a circulação da mensagem, existem possibilidades de outras leituras e nem sempre o que foi proposto no início será de fato descodificado de maneira exata como fora previsto. McGimpsey, no entanto, expande a leitura de Hall na medida em que se apropria da televisão para livremente criar poemas que discutem nosso momento histórico.

Referências

- ADORNO, Theodor. *The Culture Industry*. Selected Essays on Mass Culture. Ed. J. M. Berstein. Londres: Routledge, 1996.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Diefel, 2003.
- HALL, Stuart. *Encoding/Decoding*. In: DURING, Simon (Ed.). *The Cultural Studies Reader*. Londres: Routledge, 1995.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.
- MCGIMPSEY, David. *Lardcake*. Ontário: ECW Press, 1996.
- MOLES, Abraham. *Rumos de Uma Cultura Tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SALGUEIRO, Wilberth Claython. Arnaldo Antunes: O Sujeito Só Entre Nomes e Bits. In: *Contexto*, Vitória, n. 8, 2001.

JOHN ASHBERY E QUESTÕES DE POESIA CONTEMPORÂNEA¹⁴

Viviana Bosi
DTLLC/FFLCH/USP

Quando visitei o museu do Inhotim, perto de Belo Horizonte, dedicado às artes visuais contemporâneas, já antecipava, intuitivamente, o que esperar. Imaginava encontrar enigmáticas instalações nas quais nem sempre as partes e o todo coalescem; supunha que os artistas ali representados descenderiam dos questionamentos radicais sobre moldura e pedestal que começaram nas vanguardas históricas — ou, dizendo em outras palavras, uma alteração da própria concepção de obra em sua intersecção com o mundo em comum. Enfim, sabia que a maioria teria uma atitude pós-duchampiana de crise em relação ao objeto artístico e tentaria criar algo que incluísse uma pergunta sobre o que é arte, como se esta não pudesse mais prescindir da crítica de si mesma e da necessidade de autocertificação — aquilo que Habermas caracteriza como moderno: a fundamentação do artista a partir de seu próprio presente, rompendo com formas convencionalizadas e considerando o seu tempo como fundador de parâmetros. Isto é, basicamente, os visitantes desse museu se deparam, na arte dita contemporânea (aquela que teria se iniciado à volta dos anos 60 e 70 do século passado), com um aguçamento de posições inauguradas pelas vanguardas.

John Ashbery, poeta contemporâneo norte-americano, que é também crítico de arte, conclui algo similar a respeito da pintura. Para ele, embora os manifestos surrealistas tenham proposto uma arte que surgiria diretamente das pulsões do inconsciente, emancipada portanto de regras constituídas por convenções ou de qualquer mediação construtiva, a verdade é que os pintores surrealistas (tais como De Chirico, Dalí, Magritte) dominavam uma técnica de pintura que podemos considerar até clássica. Mesmo que os conteúdos sejam oníricos, absurdos, a forma é trabalhada de modo totalmente lúcido, apesar de possíveis protestos em contrário. Para Ashbery, porém, o que as vanguardas proporcionaram foi essa possibilidade de ruptura com as formas consagradas, de modo que

14 Este texto deriva de minha pesquisa de doutorado, publicada em 1999, conforme citação nas referências. Algumas partes são novas, outras são extraídas ou adaptadas do livro.

os *action painters*, como Pollock, e os expressionistas abstratos, como Motherwell, Kline, depois Rothko e outros, puderam pintar de um modo cada vez mais livre, como se a tela projetasse sensações espirituais ou físicas coletivas.

A escrita automática (neste caso, a “pintura automática”) de fato talvez só tenha se realizado a partir dali. Em relação à poesia, porém, Ashbery conclui duas coisas diferentes que se complementam: de um lado, os modernistas históricos, por mais revolucionários que se propusessem ser, jamais atentaram contra as regras sagradas da sintaxe. Mesmo quando faltam junções e cotovelos nos poemas, estes se constituem como uma câmara de ecos reverberantes que sugerem um ou mais significados figurados. Por outro lado, segundo acredita, não há motivo para prescindir da composição e do que ele chama de editorialização, pois, afinal, por que haveria mais liberdade nas associações do inconsciente, ao deixar de lado a exploração dos caminhos da razão e da escolha quando se escreve? Seria como amputar um dos aspectos do artista, em nome do temor de uma racionalidade supostamente já domesticada. Cito:

[...] escrita automática, mas o que é tão livre nela? Liberdade real seria usar esse método onde ele fosse útil e corrigi-lo com a mente consciente onde indicado. E, de fato, a melhor escrita dos surrealistas é produto do consciente e do inconsciente trabalhando de mãos dadas, como os poetas sempre fizeram em todas as eras. [...] O surrealismo, na estreita interpretação de seus teólogos, é [...] insatisfatório, mas do ponto de vista amplo que todos nós intuimos, é verdadeiramente uma força de renovação. Uma vez entrevistei o poeta Henri Michaux, que disse que, embora ele não se considerasse um surrealista, o surrealismo havia sido a sua principal influência como escritor porque lhe deu a permissão (*la grande permission* foi sua expressão) para escrever como desejasse. Neste sentido, todos nós somos devedores do surrealismo; a arte significativa de nosso tempo não poderia ter sido produzida sem ele (entrevista a R. Labrie, 1984).

Assim, embora Ashbery reconheça, como também muitos outros poetas, sua dívida em relação aos seus antecessores das vanguardas, alguma coisa parece haver se deslocado. Esta poderia ser uma descrença em relação a qualquer dogma, até mesmo àqueles propostos pelos manifestos em suas diversas vertentes — sejam os mais construtivistas, sejam os mais dadá. A tradição, como queria Eliot, precisa ser conquistada, e no caso da poesia contemporânea, muitas linhas diferentes convergem para o mesmo artista, que articula o seu próprio universo

de referências. Uns dirão que isso resulta num ecletismo inconsequente — pode acontecer, claro —, mas, para o artista mais maduro, que sabe se apropriar, compõe um tempero particular e saboroso.

Por isso, alinho-me com Hal Foster (1996) quando enxerga na arte contemporânea um tipo de ação deferida típica de períodos pós-traumáticos, acreditando num retorno de concepções das vanguardas com variações e consciência nova — em contexto bastante diferente e com outros problemas. De certa forma, os questionamentos advindos do modernismo são, segundo ele, sempre atualizados.

Ou ainda, sigo o que desenvolveu uma vez Andreas Huyssen (1988) acerca do modernismo americano em contraste com o europeu: sendo os E.U.A. um país novo, a insurgência contra as instituições culturais e contra o objeto museificado ou mercadológico só ocorreu de fato nos anos de 1960 com a contracultura — pois apenas naquele momento a indústria cultural, a massificação, a produção em série, carregiam para essas neovanguardas motivos de revolta radicalizada.

Por isso, quando leio Ashbery e outros poetas que estão na raiz do contemporâneo, não posso concordar que sejam uma imitação esmaecida do moderno (“estilo dominante mas morto”?, perguntava Habermas): parecem-me sobretudo uma continuidade apurada — uma reflexão sutil sobre as alterações da vida presente. Pois se a poesia transmite a flama do instante, tal como o fogo que procura sua forma (como disse uma vez Blake a respeito do seu impetuoso tigre, metáfora do artista demiurgo romântico), é impossível que tenha perdido a sua capacidade para a concentração irradiante, ou então deixou de existir:

Hoje tem aquela especial e lapidar
Hojidade (*Todayness*) que a luz solar reproduz
Fielmente ao lançar sombras de ramos em jubilosas
Calçadas. Nenhum dia anterior poderia ter sido como este.
Antes eu achava que eles eram todos iguais,
Que o presente parecia sempre o mesmo para todo mundo
Mas esta confusão esgota-se uma vez que cada um
Está sempre a galgar a crista de seu presente.
(John Ashbery, “Auto-retrato num espelho convexo”, 1975, vv. 379-386)

Parece-me que a oposição entre um moderno experimental e um contemporâneo esvaziado de potencial crítico e criativo considera apenas o que a mídia apresenta de forma espetacular e projeta, sobre a produção atual, o pessi-

mesmo por vezes enrijecido de um Peter Bürger, por exemplo, que em sua *Teoria da vanguarda* (2008) leva em conta sobretudo como linha dominante do moderno o impulso destrutivo contra o que ele batizou de “instituição arte” por algumas vanguardas, sem considerar tantos outros artistas que, tendo incluído em sua obra a antiarte, o prosaísmo, a montagem, abrem uma ampla fronteira, e continuam o repto de Rimbaud de encontrar uma língua e transmiti-la, mesmo quando informe, pois o poeta, ladrão de fogo, se assemelha aos “horríveis trabalhadores” que caminham até o limite, atingindo a quantidade de desconhecido que uma época pode compreender sobre si mesma. Outros momentos de seu livro são, pelo contrário, muito ilustrativos e pertinentes, quando Bürger reflete sobre os procedimentos da vanguarda, porém partindo da premissa que, quando retomados ou acentuados pelas chamadas neovanguardas dos anos de 1960, haveria ora estetização fútil, ora brutalismo inconsequente (uma entrega arbitrária ao acaso), que no fundo conteria algo de cínico, ao repetirem procedimentos antes transgressivos sem o mesmo élan, cientes de antemão da impossibilidade de destruir o reino autônomo da arte, e imaginando, por vezes ingenuamente, que seria possível pular para fora do círculo da obra e mudar a vida. Assim, ele acaba por propor um paradigma para a arte moderna que termina em impasse.

Na pintura, alguns críticos tendem a se deter sobre a execração do pop que imita a seriação industrial como o padrão do contemporâneo (Andy Warhol e seguidores), ou sobre esses artistas francamente comerciais (por exemplo, Jeff Koons ou Damien Hirst) — crítica importante, sem dúvida —, mas sem levar em conta tantas experiências interessantes de artistas como Kitaj, Freud, Kiefer, Guston, da contundente portuguesa Paula Rego, ou ainda do nosso profundo Iberê Camargo da última fase, todos renovadores de um figurativismo peculiar que revela (e constrói) aspectos do real antes nunca percebidos. Na poesia, a força extraordinária de um Herberto Helder ou de um Enzensberger, o qual, a despeito de seu mau humor com as neovanguardas, não deixa de também experimentar vozes polifônicas, passagens do minúsculo da dor de barriga do vizinho que clama por Omeprazol para o painel histórico da crise política atual, aglutinando jornal, experiência biográfica, leituras, sonhos, epifanias, num único poema, sem ater-se a dogmatismos de qualquer ordem.

Saber que a história não pode mais ser lida como um monolito teleológico é certamente uma conquista do contemporâneo:

Tantas coisas foram reprimidas e ocultadas porque não encaixavam no enredo ou o tom não se coadunava com o todo. Tantas foram descartadas, e agora elas se elevam à beira da continuidade, rodeando-a como penhascos escuros sobre um regato do vale. [...] Os capítulos rejeitados assumiram o comando. Por um longo tempo foi como se apenas o erudito mais paciente ou o próprio anjo registrador fosse se interessar por elas. Agora parece que aquele anjo começa a dominar toda a estória: ele que deveria somente transcrever tudo se aliou às partes deformadas, desajustadas, que nunca foram destinadas a ser incluídas mas, na melhor das hipóteses, ficar à margem, de forma a ressaltar como tudo o mais se coadunava, e a montanha de informações resultante nos ameaça; quase conseguimos ouvir o começo do colapso lírico quando tudo será perdido e pulverizado, transformado de novo em átomos prontos a recomeçarem em novas combinações e formas, novas tendências mais ousadas, tão estranhas ao que nós havíamos colocado cuidadosamente ou excluído, como uma nova tabela de elementos ou outro planeta — inimagináveis, numa palavra (John Ashbery, trecho de “O sistema”, *Three poems*, 1972).

Assim, talvez, o acicate de estudar aspectos da poética contemporânea seja resgatar o momento em que alguns poetas agem como o “brilhante pássaro esvoaçando à beira do abismo” (adaptando essa figura de Baudelaire ao nosso contexto) e se propõem a esticar ou romper o contorno do que antes se atribuía à obra artística. Para a arte hoje se pode admitir, como fez Jameson, que “o espectador é convidado a elevar-se a um nível em que a percepção vívida da diferença radical e” [elevar-se a] “uma nova maneira de entender o que se costuma chamar de relações: algo para que a palavra ‘collage’ é uma designação ainda muito fraca” (1996, p. 57). Tal procedimento talvez derive em resultados fugazes quando o artista prescinde da lenta acumulação em que o gosto e a técnica vão se apurando e entende estas palavras sem tomar em consideração o trabalho de conquista nele envolvido.

Ao refletir sobre a modernidade e a arte contemporânea, Rancière (2007) repropõe, na dinâmica interna da obra de arte, o enlace entre vibração e duração do monumento perene, observando nesse movimento o reflexo da própria questão continuada da arte até agora: essa promessa de felicidade, em que se anuncia um futuro em que arte e vida não seriam mais separadas, no qual todos participariam da “partilha do sensível”. Como se a arte contemporânea encerrasse como objetivo sua própria supressão ou constituísse um caminho para que política, economia e cultura se fundissem numa nova forma de vida coletiva e na construção de um mundo comum — mas, ao mesmo tempo,

fosse necessário manter a tensão entre autodestruição e recusa aos simulacros de reconciliação — permanecendo entre a fúria iconoclasta e a relação com o passado reprimido novamente trazido à luz — e mantendo-se a certa distância em relação ao desejo de imergir na vida, sempre deferido, dado o temor de falsos rompimentos de sua esfera autônoma (tais como ocorrem em momentos de estetização da política ou da mercadoria).

Porque estar no presente, mantendo distância e proximidade, é um aproximar-se interrogativo contínuo de algo por vir. Declara Ashbery no poema “Sonata azul”: “Seria trágico encaixar-se / no espaço criado pelo nosso não ter chegado ainda / Pronunciar o discurso que pertence ao que virá / Pois o progresso ocorre através da reinvenção / Das palavras a partir de uma rememoração delas” (*Houseboat Days*, 1977). A tensão se manifesta entre os discursos prontos de antemão, que se adiantam ao que está por ocorrer, e a necessidade de evocar palavras que só podem ser reinventadas quando se relembra o que significaram. Sem ter lido o prestigioso ensaio de Agamben “O que é o contemporâneo?” (2009), bastante benjaminiano por sinal, Ashbery talvez tenha pensado na realização de desejos recônditos do passado nos quais reside a energia para mudar o futuro.

Passo dessa introdução mais geral, em que esbocei rapidamente uma posição, para a apreciação de três aspectos fortes que reconheço em John Ashbery como muito característicos, e com os quais me deparo em outros poetas contemporâneos. Não pretendo com isso, nem seria possível, apresentar um painel ou um panorama de tendências. Mas tento, ainda assim, responder parcialmente à pergunta: o que faz um poema contemporâneo ser contemporâneo? Ter escolhido um grande poeta que ostenta uma obra consolidada e amadurecida para, atendo-me a seus versos, buscar direções é, obviamente, parcial, mas revelador. Selecionei de sua poesia tópicos de discussão que vejo também se apresentarem em parte na poesia brasileira contemporânea¹⁵.

1) Um traço que a poesia de Ashbery compartilha com outros poetas contemporâneos é a descentralização do “eu poético”. O “shifting I” ou “floating pronoun” de Ashbery acentua uma tendência presente na modernidade, que ocorre ao lado da fragmentação do símbolo.

15 O motivo pelo qual escolhi, nos últimos anos, estudar poetas que começaram a escrever à volta dos anos de 1960 e 1970 deve-se a esta percepção, ou crença, de que dali germina o “contemporâneo”, quando acontece esse salto tanto para a reinvenção quanto para a rememoração, em direção a ambos os limites, em tensão necessária, num enlace entre composição criativa de formas e reflexão de novas direções para a arte.

Embora a relativização do eu como identidade coesa seja notada por vários autores como aspecto dominante de certo contemporâneo, já as vanguardas prenunciavam tal direção. Cito trecho do Manifesto Dada, intitulado “O senhor Aa o antifilósofo envia-nos este manifesto”, de Tristan Tzara:

Cravo os meus 60 dedos na cabeleira das noções e sacudo com brutalidade a cortina, os dentes, os ferrolhos das articulações. [...] Se existe um sistema na falta de sistema — o das minhas proporções — nunca o aplico. Ou seja, minto [...] porque o eu próprio nunca foi o eu próprio. [...] Eu: mistura cozinha teatro (republ. 1987, p. 13 e 37).

E, para contrastar, uma entrevista de Ashbery:

Os pronomes pessoais no meu trabalho parecem, com frequência, variáveis numa equação. “Você” pode ser eu mesmo ou outra pessoa, alguém com quem eu converso, e assim também o “ele” ou “ela”, da mesma forma, ou o “nós” [...], isso não importa muito, porque nós somos todos, de alguma forma, aspectos de uma consciência que faz nascer o poema. [...] Eu acho que não tenho um senso muito forte de minha própria identidade, e parece muito fácil mover-se de uma pessoa a outra [...], isto ajuda a produzir um tipo de polifonia em minha poesia que eu sinto ser um meio para alcançar maior naturalidade (apud PERLOFF, 1993, p. 63).

No texto do norte-americano, o tom parece-me amainado, como se a violência de ruptura do manifesto não fosse mais necessária. O eu-lírico afirma existir a partir do outro em vários de seus poemas, inclusive neste, em prosa:

Em você eu me desintegro, e exteriormente sou um único fragmento, um enigma para si mesmo. Mas precisamos aprender a viver nos outros, não importa quão abortivo ou hostil seja a interpretação fria e parcelada que tenham de nós: eles nos criam (“O novo espírito”, *Three poems*, 1972).

Ou ainda, neste outro trecho de poema que se assemelha a uma declaração de princípios:

A ascensão do capitalismo é paralela ao avanço do romantismo
E o indivíduo domina até o final do século passado.
Em nosso tempo, as práticas de massa procuraram submergir a personalidade
Ignorando-a, o que levou-a, em vez disso, a ampliar-se em todas as direções

Longe da tensão permanente que costumava ser sua noção de “lar”.
 (“Definição do azul”, *The Double Dream of Spring*, 1970)

Mas o que se mostrava até aqui bem resolvido é no fundo um tenso desafio para o sujeito sempre por vir: “Eu é um lugar onde tenho que chegar / Antes do cair da noite...” (*A Wave*, 1984).

2) Em relação à composição, Ashbery pratica ora formas rígidas, como a sestina e o pantum — como, explica, alguém que desce uma ladeira de bicicleta tendo concebido um mecanismo de pará-la a intervalos regulares, para que um ritmo externo se imponha, e obrigue o autor a sujeitar-se a uma percepção de tempo alheia a si, abandonando portanto o comando e obrigando-se a uma consciência diferente num exercício de abertura —, ora, pelo contrário, experimenta uma velocidade sem freios em que as cenas se desfazem por vezes no meio, e se passa rapidamente para outro assunto, às vezes começando algo no meio, tal como uma conversa que vem e vai com intercalações de todos os descartes, minudências e reflexões gerais.

O fato de o autor dispor-se a ser menos “autoritário” e dar voz a múltiplas perspectivas se reflete nos tipos de colagem, justaposição, alusões, interferências, montagem de fragmentos de ordem diversa que se sobrepõem e que necessitam da intervenção do leitor para adquirirem um ou mais sentidos. Sem pretender à totalização, precisa-se ser um pouco cúmplice do autor, fazer parte do jogo, conversar com o texto para que os desvios e elipses formem um organismo movente de significados: “a estória”, observa Ashbery, “se torna extraordinariamente clara por um momento como se uma mudança no vento tivesse, de repente, nos permitido ouvir uma conversa que estivesse acontecendo num lugar há alguma distância” ou ainda: “a estória [...] é um modelo geral, tamanho único, que cada leitor pode adaptar para caber em seu próprio conjunto de particulares. O poema é um hino à possibilidade [...]” (apud PERLOFF, 1993, p. 252).

É na verdade difícil e muitas vezes falha essa tentativa (que reencontramos em outros poetas norte-americanos como Lin Hejinian e Jorie Graham) de dar a impressão de colar-se à experiência de muito perto, atendo-se à complexidade da observação, à possibilidade de escalar a montanha dos inúmeros particulares, ao mesmo tempo em que a reflexão imaginativa organiza, cria, compõe. Averiguamos, nesses poetas citados, e em alguns brasileiros também, que tal procedimento pode decair num hermetismo contingente, arbitrário — quando então se perde o movimento para a significação. A crítica que faz Jameson (1996) a esse

estado de coisas não pode ser generalizada, mas contém verdade:

a obra de arte, que não é mais unificada ou orgânica, mas é agora um saco de gatos ou um quarto de despejo de subsistemas desconexos, matérias-primas aleatórias e impulsos de todo tipo. Em outras palavras, o que antes era uma obra de arte agora se transformou em um texto, cuja leitura procede por diferenciação, em vez de proceder por unificação. Teorias da diferença têm, no entanto, procurado enfatizar a disjunção até o ponto em que os materiais do texto, inclusive as palavras e as sentenças, tendem a se desintegrar em uma passividade inerte e aleatória, em um conjunto de elementos que se apartam uns dos outros (op. cit., p. 57).

Ashbery radicaliza a dúvida na credibilidade de uma versão sobre as outras. Por isso, suas asserções são instáveis e se transformam “no processo de serem propostas”, o que Marjorie Perloff caracteriza como indecidibilidade ou indeterminação — mas que resulta às vezes num maneirismo do absurdo contínuo. Todavia, defende-se ele,

Embora eu queira dizer algo, e projete o significado
O mais enfaticamente possível na superfície de metal polido,
Ele não pode, neste clima deteriorante, progredir
De onde eu parei.
 (“As guerras de sorvete”, *Houseboat Days*, 1977)

...pois a verdade se torna um borrão, como arquiteturas de água, esclarece adiante.

Em outro poema do mesmo livro, referindo-se à crença de Orfeu de que ele conseguiria parar o curso da história e salvar a amada da morte, Ashbery o contradiz. De certa forma, o poeta contemporâneo está questionando o postulado de que o canto possa ser imortal. Mais próximo de seus contemporâneos performáticos, que acreditam na energia do instante, ele defende o valor da passagem:

Todas as outras coisas também têm que mudar.
As estações já não são mais o que eram,
Mas é da natureza das coisas só serem vistas uma vez,
Enquanto vão acontecendo, chocando-se com outras coisas, prosseguindo
de alguma forma. Foi aí que Orfeu se equivocou.
É claro que Eurídice se evaporou na sombra;

Teria evaporado mesmo que ele não tivesse se virado
("Syringa", *Houseboat Days*, tradução de Waly Salomão e Antonio Cícero.
Caderno Mais! *Folha de S. Paulo*, 24/10/1993, p. 7)

Desde Baudelaire, em "A une passante", admitimos que o encontro é fugaz sem ser por isso menos marcante. Enuncia Deguy: "nós, os mortais, estamos de passagem", e esta é a consciência da modernidade — o encontro com o outro é breve, cruzamo-nos talvez intensamente, mas a musa, estátua de mármore, move-se agilmente e desaparece na multidão: "a beleza desaparece em sua aparição" (1996). Parece, então, que a passagem se acelerou (como se vê em mais de um poema de Ashbery, em que não são mais pessoas que ele encontra, e sim perfis ou imagens muito rápidos).

Sob esse aspecto, é extraordinário este trecho de "Auto-retrato num espelho convexo" sobre o "magma de interiores", porque nele o poeta discute tanto a sua supremacia relativa no processo de criação quanto às consequências da perspectiva borrada e mesclada na composição artística:

Eu sinto o carrossel começando lento
E indo cada vez mais rápido: mesa, papéis, livros,
Fotografias de amigos, a janela e as árvores
Fundindo-se numa faixa neutra que me envolve
Por todos os lados, em toda parte onde eu olhe.
E não posso explicar a ação de nivelamento,
Por que tudo haveria de reduzir-se até virar uma
Substância uniforme, um magma de interiores.

Nesse poema, depois de longamente meditar sobre o lugar do sujeito e da arte hoje, contrastando-o com o autorretrato renascentista pintado por Parmigianino, o qual representaria o começo do indivíduo moderno que organiza a obra de acordo com a sua perspectiva, buscando coerência e autonomia da forma, o eu-lírico termina se despedindo do seu lugar centralizador e mesmo desse tipo de composição englobante relacionada a uma imagem igualmente coesa do sujeito — sem porém abdicar de suas recordações, mesmo que elas sejam agora partes destacadas, longínquas, um tanto desencontradas.

Na verdade, a instabilidade do sujeito se reflete nessa velocidade quase estática das mudanças contínuas, como se depreende deste outro poema:

E as mudanças se acumulam
Para sempre, como pássaros libertados na luz
De um céu de agosto, desaparecendo para sempre
Para definir o punhado de coisas que sabemos com certeza,
Seguidos por noites musicais.
[...]
Nós também somos de certa forma impossíveis, formados de tantas
coisas diferentes,
Coisas demais para fazer sentido para alguém.
("O tipo errado de seguro", *Houseboat Days*, 1977)

Entretanto, faz-se necessário, em nossa opinião, o esforço da forma, seja ela qual for, pois será a mediação refletida que poderá incorporar em si a possibilidade das muitas camadas hermenêuticas desse sujeito instável, imerso em seu tempo presente. Disse Beckett a esse respeito: "Encontrar uma forma que acomode a desordem, esta é a tarefa do artista agora" (apud PERLOFF, 1993, p. 164). O artista contemporâneo porta essa tarefa de quem chegou depois de tudo: inventar a forma de exprimir a experiência, quando ela se desvanece e passa.

Ou ainda, como quer Ashbery, "Como a onda a quebrar na rocha, abandonando / sua forma num gesto que expressa aquela forma" ("Auto- retrato", 1975, vv. 199-200).

Adorno considerava na poesia pós-vanguardas a consciência da ruptura entre homem e mundo, a qual, devido a isso, não participa mais do "círculo hermenêutico" como seu princípio de composição. As partes, heterogêneas, não se aglutinam num todo coeso a ser possivelmente desvelado. O final pode ser aberto, e a passagem do particular ao geral precisa ser fruto do empenho do leitor, uma vez que a interação entre as partes é relativa — por isso, essa difícil "lei dos mosaicos: uma forma de lidar com partes na ausência dos todos" (RUSSELL, 1985). Em consonância, ecoa Ashbery, "o mundo é um numeral / como nós, e como nós ele não pode nem ficar inteiro nem desaparecer" (*A Wave*, 1984), e em outros versos:

[...] Ninguém realmente sabe
Ou se importa em saber se este é o todo do qual partes
Foram concedidas — outrora — mas ir caminhando para a frente é
a tradição, mais do que a sua preservação.
("Patolino em Hollywood", *Houseboat Days*, 1977)

3) Por fim, retomo o que alinhavi no começo: o poeta contemporâneo constitui sua linha de antecessores a partir de influências variadas, como se cada poeta tramasse sua própria história da poesia, extraindo, da tradição, o que poderia ajudá-lo a exprimir as suas impressões sobre a vida agora.

Como também já expusemos, Ashbery procura, a despeito da afinidade com os surrealistas, acreditar na mediação da forma como construção, consciente de que não se pode querer que a arte esteja tão próxima da realidade que se esvaneça ao nela misturar-se, nem tampouco longe a ponto de se perder a apreensão da “experiência da experiência”. Por isso a tentativa de estender o campo da poesia, mais do que destruí-la: embora ele afirme não acreditar em “documentos” quando está escrevendo, sabe que os poemas, com o tempo, se transformam em um deles.

De modo que compartilham o mesmo universo poético linhagens estéticas aparentemente opostas, jungidas pelo trabalho artístico que as vivifica no que carregam de instigante para o presente.

Evocamos afinal Ponge (1997), que, ao tratar de seu método de criação, afirmava surpreender-se com o fato de que, dentre as pedras amorfas e indiferentes, existam também cristais, pedras que abrem suas pálpebras para nós e que parecem aprisionar dentro de si a luz para cintilar como uma casa incendiada com todas as janelas abertas. Esse lugar de brilho intensificado, quando o cobre, desperta clarim — onde o sujeito e o objeto transfigurados pela textura sonora, pela figuração sensível, pela dança do intelecto, se entreveem —, é, acreditamos, ainda hoje a região da arte. Em consonância com esse “partido das coisas” cristalizadas, acrescento mais um trecho do movente “Auto-retrato”, composto de rumores, de luz e névoa, filtrados, em versos que mesclam mundos externos e internos, em continuado movimento de condensação das múltiplas vozes em forma poética, a ecoar a imagem do poeta francês:

Quantas pessoas vieram e ficaram um certo tempo,
Pronunciaram falas claras ou obscuras que se tornaram parte de ti
Como a luz atrás da névoa e da areia levadas pelo vento,
Filtrada e alterada por elas, até que já não resta
Nenhuma parte que sejas tu com certeza. Estas vozes ao anoitecer
Contaram-te tudo e ainda a estória continua
Na forma de memórias depositadas em blocos
Irregulares de cristal.

Referências

- ASHBERY, J. *Selected Poems*. Nova York: Viking Penguin, 1985.
- BOSI, V. *John Ashbery: um módulo para o vento*. São Paulo: Edusp, 1999.
- BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosacnaify, 2008.
- DEGUY, M. Je-tu-il. *Modernités*, n. 8, 1996.
- FOSTER, H. *The return of the real*. The avant-garde at the end of the century. Cambridge (Mass.) e Londres: The MIT Press, 1996.
- HABERMAS, J. Modernity — an incomplete project. In: FOSTER, H. *Postmodern culture*. Londres: Pluto Press, 1987.
- HUYSEN, A. En busca de la tradición: vanguard y postmodernismo en los años 70. In: PICÓ, J. (Org.). *Modernidad y Postmodernidad*. Madri: Alianza Editorial, 1988.
- JAMESON, F. *Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de M. Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- LABRIE, R. John Ashbery: an interview. *The American Poetry Review*, v. 13, n. 2, mai./jun., 1984.
- PERLOFF, M. *The Poetics of Indeterminacy (Rimbaud to Cage)*. Princeton: Northwestern University Press, 1993.
- PONGE, F. *Métodos*. Tradução e apresentação de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- RANCIÈRE, J. Será que a arte resiste a alguma coisa?. Tradução de Monica Costa Netto. In: LINS, D. (Org.) *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*. Simpósio internacional de filosofia 2004. Fortaleza e Rio de Janeiro: Fund. de Cultura, Esporte e Turismo, e Ed. Forense, 2007.
- RUSSELL, C. Poets, Prophets and Revolutionaries (the literary avant-garde from Rimbaud through Postmodernism). Nova York e Oxford: Oxford U.P., 1985.
- TZARA, T. *Siete Manifiestos Dada*. Barcelona: Tusquets, 1987.

O JOGO, O MURO, A CIDADE: SOBRE A *MÚSICA DO ACASO*, DE PAUL AUSTER

Rafaela Scardino
UFES

Em nossos dias, a incerteza em relação ao futuro, escreve Pierre Nora, se desdobra numa opacidade do passado. Deparamo-nos com uma tendência à acumulação reforçada pela possibilidade tecnológica de sua realização. Diante da imensa massa de fatos passados, nossas sociedades contraem um “fetichismo sacralizador”, fruto da ignorância da significação dos objetos sacralizados. Por fim, Nora afirma que, em oposição à postura fetichista-acumulativa, a memória não deve ser considerada, de forma alguma, paralisante, “mas, ao contrário, profundamente liberadora” (NORA, 1999, p. 348)¹⁶.

A partir das colocações apresentadas, buscamos analisar o romance *A música do acaso*, do escritor norte-americano Paul Auster. Nesse texto, o protagonista, Jim Nashe, passa treze meses percorrendo os EUA de carro após o recebimento de uma herança inesperada. Quando se aproxima o fim de seus recursos, conhece Jack Pozzi, um jovem jogador de pôquer que precisa de dez mil dólares para participar de um jogo com dois milionários excêntricos, dos quais acredita ter grandes chances de ganhar. Confiando na vitória de Pozzi e na possibilidade de manter-se na estrada, Nashe decide emprestar-lhe o dinheiro e os dois se dirigem à mansão dos milionários Flower e Stone.

Antes do jogo, os proprietários convidam os dois jovens a conhecer sua casa, em especial a “ala leste”, dedicada a seus *hobbies* e paixões. Conhecemos a “Cidade do mundo”, maquete construída por Stone, representação de um mundo por ele desejado, em que “tudo acontece ao mesmo tempo” (AUSTER, s/d, p. 81) e o “museu” de Flower, que se define um “colecionador de antiguidades”:

Cuidadosamente pousado num pedestal e etiquetado, cada um dos objetos expostos atrás do vidro parecia proclamar sua própria importância, mas, na verdade, nada se via de tão interessante. A sala era um monumento à

16 Todas as traduções são de minha autoria, exceto quando a bibliografia indicar uma edição em língua portuguesa.

insignificância, tão repleta de artigos de valor marginal que Nashe se perguntou se aquilo não seria uma brincadeira. [...]

A longo prazo, no entanto, a impressão que lhe ficou daquela sala revelou-se bem diferente daquilo que imaginara. Durante semanas, meses, ele iria frequentemente dar consigo a evocar o que vira naquele local, se surpreenderia com a quantidade de objetos que lhe ficariam na lembrança. [...] Um brinco de pérolas usado por Sir Walter Raleigh. Um lápis que caíra do bolso de Enrico Fermi, em 1942. O binóculo do General McClellan. Um charuto fumado pela metade, surrupiado de um cinzeiro do escritório de Winston Churchill. [...] O museu de Flower era um cemitério de sombras, um santuário demente dedicado ao espírito do nada. Se tais objetos continuavam a interpelá-lo, concluiria Nashe, era por serem impenetráveis, por se recusarem a revelar o que quer que fosse a respeito de si próprios. Isso nada tinha a ver com a História, nada tinha a ver com os homens a quem aqueles objetos tinham pertencido. Eles o fascinariam enquanto coisas materiais, por terem sido arrancados de todo contexto possível e condenados por Flower a prosseguir uma existência sem motivo — mortos, inúteis, sós em si próprios para todo o sempre. Era esse isolamento o que assombraria Nashe; o fato de irredutivelmente se situarem à parte, o que fervilharia em sua lembrança; e, apesar de todos os esforços, ele não conseguiria se livrar disso (AUSTER, s/d, p. 84-85).

Flower, no entanto, define os objetos de seu “museu” como possíveis “bugigangas, pequenas lembranças, partículas de pó deixadas por descuido nas frestas” (AUSTER, s/d, p. 85), quando comparadas a seu novo projeto: a construção de um muro feito com as pedras que conformavam um castelo irlandês do século XV, “um monumento em forma de muro”, “como uma enorme barreira contra o tempo. Será um monumento a si próprio, [...] uma sinfonia de pedras ressuscitadas, e a cada dia ele cantará um hino ao passado que carregamos em nós” (AUSTER, s/d, p. 87).

Propomos que a atitude Flower perante os objetos que constituem seu “museu” — e, de certa forma, também perante o muro — é aquela do fetichismo sacralizador de que fala Nora. O antropólogo Marc Augé define o fetiche como aquilo que “exatamente ao mesmo tempo representa algo e existe por si mesmo” (MANNONI et al., 1989, p. 49). O fetiche se opõe ao símbolo, que sempre representa algo e estabelece relações. A psicanalista Maud Mannoni, a partir do texto de Augé, propõe que, para além das diferenças estabelecidas entre o fetiche do africano (objeto do estudo antropológico) e o do fetichista, podemos encon-

trar, nos dois casos, “o temor do abandono, e mesmo um perigo de aniquilação” (MANNONI et al., 1989, p. 65). Assim, o fetichismo de Flower passa pela valorização dos objetos em si mesmos — e não em seu caráter relacional, que os ligaria à História —, encontrando seu auge na construção do muro, “um monumento a si próprio”, como citado anteriormente. Tanto o arquivamento quanto o fetichismo sacralizador de que fala Nora encontram eco, por sua vez, no “perigo de aniquilação” apontado por Mannoni: a ameaça de que a imensidade de fatos passados se perca, a possibilidade de que já não haja dados suficientes para a reconstrução de uma “verdade”, pois não sabemos “o que nossos descendentes precisarão saber” sobre nosso tempo (NORA, 1999, p. 348).

Flower e Stone fascinam-se pela conservação de sítios históricos na Europa; de sua viagem àquele continente, afirmam que “[o] melhor de tudo foi descobrir quantas coisas antigas existem naquela parte do mundo. Nós, americanos, estamos sempre demolindo o que construímos, destruindo o passado para recommear tudo, avançando com ímpeto na direção do futuro” (AUSTER, s/d, p. 86).

Parecendo ecoar a fala dos personagens, Richard Sennett, ao refletir sobre a conservação do patrimônio arquitetônico norte-americano, ressalta que

[h]oje, apesar de já se cuidar do patrimônio histórico, os arranha-céus são planejados para durar cinquenta anos e financiados de acordo com essa duração estimada, conquanto sejam obras de engenharia capazes de conservar-se por muito mais tempo. De todas as cidades do mundo, Nova York foi a que mais cresceu à custa de demolições; daqui a cem anos, as pessoas terão evidências mais tangíveis da Roma de Adriano do que da grande metrópole de fibra ótica (SENNETT, 1994, p. 292).

Para Tim Woods, a construção do muro, no romance, significa

nostalgia pelo Velho Mundo, o desejo de “possuir” uma “história verdadeira”. A história deslocada é “reconstruída”, de forma que o Velho e o Novo mundo se unam, outra fantasia garantida pelo uso do dinheiro dos milionários. O que o dinheiro realmente cria é a *aparência* de antiguidade; é “pós-moderno” na medida em que as ruínas do velho castelo parecem se tornar algo novo, mesmo que não possua uma função de uso determinada [*a non-usuable function*] (WOODS, 1995, p. 153).

Para Flower e Stone, o muro é um monumento contra a passagem do tempo, isto é, um monumento contra a história e muito se assemelha à percepção pós-moderna de arquitetura, caracterizada pelo ecletismo e pela mistura de tradições, transformando o espaço da cidade em um palimpsesto ao incorporar elementos passados ou até mesmo produzi-los.

Um dos traços fundamentais da pós-modernidade, para Fredric Jameson (1993), é a diminuição da intensidade das fronteiras a distinguir alta e baixa cultura, o que levaria a arquitetura contemporânea a abandonar a utopia modernista de uma arquitetura elevada, contaminando o caos urbano com seu planejamento voltado para a ordem e a racionalidade. A arquitetura pós-moderna, por outro lado, preocupa-se em atender à plural demanda dos “gostos” gerados por novos mercados, incorporando elementos os mais diversos que, em geral, não ultrapassam o decorativo. Como exemplo, temos a frequente aquisição, na pós-modernidade, de um determinado modelo arquitetônico sem a existência, por parte do comprador, da compreensão da relação simbólica existente entre esse modelo e as condições sociais que o geraram.

Após perderem o jogo de pôquer e adquirirem uma dívida de dez mil dólares, Nashe e Pozzi passam a trabalhar na construção do muro. Naquele que supõem ser o dia final de trabalho, em que quitariam a dívida, recebem a visita de uma prostituta, a quem afirmam ser arquitetos que

[h]aviam chegado à Pensilvânia duas semanas antes para supervisionar a construção de um castelo cuja planta tinham criado. Eram especialistas na arte de “reverberação histórica” e, como poucas pessoas pudessem se dar ao luxo de contratá-los, os dois acabavam invariavelmente por trabalhar para milionários excêntricos.

[...] Uma equipe de trinta e seis pedreiros e carpinteiros vinham ao trabalho diariamente, mas ele [Pozzi] e Jim moravam no local da obra porque tinham esse hábito. A atmosfera representava tudo, e o resultado do trabalho era sempre melhor se vivessem a vida que tinham sido incumbidos de criar. O trabalho que faziam no momento era uma “reverberação medieval”. Nesse meio tempo, portanto, tinham de viver como monges. O trabalho seguinte os levaria ao Texas, onde um barão do petróleo lhes encomendara a construção de uma réplica do palácio de Buckingham no seu quintal (AUSTER, s/d, p. 157-158).

Retomando a coleção de objetos históricos de Flower, voltamos a citar Maud Mannoni, que, continuando seu comentário, afirma que “não é tanto a

posse do objeto que importa ao fetichista, mas sim a organização ritual que se instala em torno do objeto” (apud AUGÉ et al., 1989, p. 65). Também o colecionador, não apenas o fetichista, se interessa pela “sintaxe” de sua coleção.

Para Beatriz Sarlo, os colecionadores subtraem os “objetos da circulação e do uso a fim de anexá-los a seu tesouro”, pois, “na coleção tradicional, os objetos valiosos são literalmente insubstituíveis” (SARLO, 1997, p. 27). O consumidor contemporâneo, frequentador de *shopping centers* e com um desejo voraz pelo *novo*, seria, por sua vez, um “coleccionador às avessas”, pois os objetos que possui perdem valor no momento em que os adquire. Na coleção tradicional, a antiguidade agrega maior valor aos objetos, ao contrário daquela do “coleccionador às avessas”, ávido por novidade. A princípio, podemos pensar que a coleção de Flower seja o que Sarlo define como “coleção tradicional”, mas, sendo o muro a sua consequência, ou seja, a construção de um “monumento contra o tempo” (AUSTER, s/d, p. 87), nos damos conta de que o personagem está mais próximo da categoria de “coleccionador às avessas”, tendo em vista sua proposta de constituição de um espaço sem tempo, um eterno presente: se nos lembrarmos da definição de Joseph Rykwert (2004), para quem os monumentos modernos são marcas do tempo no espaço, o muro, um monumento contra o tempo, é, na verdade, um antimonumento¹⁷.

Para Sarlo, a principal característica dos “coleccionadores às avessas” é a compulsão pela aquisição de novos objetos, que perdem valor à medida que são adquiridos. São fortemente afetados, no entanto, pela transitoriedade, pois “pensam que o objeto lhes dá (ou daria) algo de que precisam, não no nível da posse, mas sim no da identidade” (SARLO, 1997, p. 28). Não encontrando a identidade buscada, ou não conseguindo satisfazer-se com sua volatilidade, os “coleccionadores às avessas” são impelidos novamente ao consumo, em busca de novos objetos que satisfaçam suas necessidades. “Assim, os objetos *nos* significam: eles têm o poder de outorgar-nos alguns sentidos, e nós estamos dispostos a aceitá-los” (SARLO, 1997, p. 28, grifos no original), dessa forma, os objetos transformar-se-iam, nas palavras de Sarlo, em nossos “ícones” devido a seu poder de criação de uma comunidade imaginária. Assim, reafirmamos nossa proposta de que Flower pertença à categoria de “coleccionador às avessas”, dado o caráter fetichista de sua coleção e de sua busca por uma “história verdadeira”, com a aquisição do castelo irlandês e, concomitantemente, com o deslocamento efetuado, o que po-

17 A “Cidade do mundo” de Stone propõe, também, uma anulação da dimensão temporal, dialogando, dessa forma, com a coleção de Flower e com o muro, como veremos adiante.

deria indicar uma falta de compreensão da dimensão histórica, relacional, do item colecionado, além da tentativa de obtenção (compra) de uma identidade que o significasse em sua existência mesma, sem estabelecer relações de identidade com o espaço ocupado. Não afirmamos, todavia, que tal falta de compreensão não seja proposital, empregando a rasura como estratégia de aniquilação da dimensão temporal e consequente des-historicização da experiência.

Durante seu confinamento no prado com Nashe, Pozzi passa a comportar-se como o fetichista descrito por Mannoni, que, em sua relação com o fetiche, “não está distante de uma atividade alucinatória, atividade que serve de suporte simbólico para uma relação. O paciente, alucinando o objeto-fetiche, tem, aliás, a impressão de o haver criado, e, por contato visual ou manual, de se transformar nele” (MANNONI et al., 1989, p. 65-66).

Tentando entender o que deu errado no jogo de pôquer, Pozzi acaba por descobrir que, durante sua execução, Nashe se retirou da sala de jogos, foi até a maquete da “Cidade do Mundo” e subtraiu as miniaturas de Flower e Stone. Adotando um comportamento alucinado, aproximando-se, a nosso ver, da postura fetichista dos milionários, Pozzi acaba por efetuar um *deslocamento*¹⁸ de sua real situação, transferindo a responsabilidade pela prisão no prado ao ato de Nashe:

— [...] Foi ao andar de cima bisbilhotar naquela idiotice da Cidade do Mundo. [...] Depois, no momento em que tudo já estava bem mal, passa pela sua cabeça roubar um pedaço da maquete. Não dá para acreditar num erro desses. Falta de classe, Jim, amorismo. É como cometer um pecado fazer isso, violar uma lei fundamental. Tudo estava em harmonia conosco. Tínhamos chegado ao ponto em que tudo para nós se transformava em música, mas você teve que ir lá em cima e esmagar todos os instrumentos. Você perturbou o universo, meu amigo, e quem faz isso tem que pagar o preço. Só lamento que eu tenha que pagar com você (AUSTER, s/d, p. 138).

Voltamos a citar Maud Mannoni, quem afirma que

o devaneio do fetichista tem por função preservar o *ego* de qualquer risco de desabamento (psicótico). Mas, aquilo que encontramos em comum com

18 Lacan nos fala do “deslocamento fetichista do desejo, ou, em outras palavras, de sua fixação, antes, depois ou ao lado, de todo modo, à porta de seu objeto natural. Tratava-se da instituição desse fenômeno fundamental que podemos chamar de perversão radical dos desejos humanos” (LACAN, 1999, p. 81, grifos meus).

o primitivo é a ambivalência. No fetichista, trata-se na maior parte do tempo, de conjurar o desejo de assassinato por uma organização minuciosa de “cuidados” e de manifestações de ternura (MANNONI et al., 1989, p. 66).

Acreditamos que o deslocamento efetuado por Pozzi possa corresponder a uma maneira de não se deixar aniquilar pela situação em que se encontra, de eximir-se da responsabilidade pela punição, cujo efeito, sem tais artifícios, seria devastador. A fetichização sacralizadora da História é, também, decorrente de deslocamento, que lhe retira o caráter formador, constituinte e relacional, destinando-lhe um espaço que é o da separação. Assim como os objetos de Stone, a História é retirada da vida e restringida a determinados espaços que não estimulam (nem, muitas vezes, sequer permitem) a construção de limiares, espaços de contiguidade e convivência, que se opõem à separação.

Marc Augé define os lugares antropológicos como aqueles históricos, identitários e relacionais: o lugar antropológico seria, portanto, “o lugar do sentido inscrito e simbolizado” (AUGÉ, 1994, p. 76). Não-lugares, por sua vez, são esvaziados de identidade e história. São territórios reservados à movimentação, neutros de significado, que desestimulam a permanência e o estabelecimento de vínculos. Propomos que a construção do muro seja a de um não-lugar, por romper com as relações históricas existentes entre o castelo e seu local de origem, na Irlanda. Sua transferência para a propriedade dos milionários na Pensilvânia interrompe tais relações, anulando não apenas a dimensão temporal, mas também a identitária.

A “valorização do passado” urbanístico — que vemos com frequência na pós-modernidade e da qual fazem parte tanto a construção do muro quanto a fantasia arquitetônica de Pozzi, ainda que seja completamente crível a existência de tal ramo de atividade em nossos tempos — não é histórica, isto é, não decorre da valorização de práticas e relações entre sujeitos e *lugares*, mas de alguns elementos passados estereotipados e estilizados.

Alguns projetos urbanos contemporâneos tentam recuperar, ainda que de forma artificial, marcos, pontos de identidade cuja função principal acaba por ser, na maioria das vezes, apenas a de orientação espacial, sem que despertem sentimento de comunidade. Da mesma forma, esses projetos buscam recriar a sensação de lugar antropológico pela revalorização do local, como uma forma de delimitar, ou até mesmo criar, noções de identidade, esgarçadas na pós-modernidade.

Os objetos de Flower, no entanto, ecoam na mente de Nashe por um longo tempo, como vimos no trecho citado do romance. Podemos dizer que encontram “ressonância” em Nashe, utilizando a definição de Stephen Greenblatt:

Por *ressonância* eu quero me referir ao poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o espectador, o representante (apud GONÇALVES, 2005, p. 18).

Tendo em vista o caráter fetichista da coleção de Flower, questionamos a ressonância encontrada por ela em Nashe, que não compartilha o fetiche. Propomos, então, que os objetos de Flower só encontram ressonância em Nashe por sua intrínseca conexão com a “Cidade do Mundo”, que passamos, agora, a analisar.

A “Cidade do Mundo” é uma maquete construída por Stone que representa sua visão de um mundo ideal, definida por Flower como “uma visão artística da humanidade”, “uma utopia, um lugar onde o passado e o futuro se encontram, onde o bem finalmente vence o mal” (AUSTER, s/d, p. 81). Durante a partida de pôquer, Nashe se ausenta do salão de jogos e volta à maquete da “Cidade do Mundo”:

Viu coisas que lhe haviam escapado completamente na primeira visita, e muitas dessas descobertas traziam a marca de um irreverente senso de humor. [...] Tais elementos cômicos, no entanto, apenas tornavam mais agourentos os outros e, depois de algum tempo, Nashe notou que se detinha a observar quase unicamente a prisão. Num canto do pátio de exercícios, os detentos conversavam em pequenos grupos, jogavam basquete, liam; mas, com um certo horror, Nashe observou também que, atrás deles, um prisioneiro de olhos vendados, em pé contra a parede, estava para ser executado por um pelotão de fuzilamento. O que significava isso? Que crime teria cometido esse homem? Por que recebia essa terrível punição? Apesar do caloroso sentimentalismo que expressava a maquete, a impressão dominante era de terror, de sonhos sinistros a circular pelas ruas em plena luz do dia. Uma ameaça de punição parecia pairar no ar — como se a cidade estivesse em guerra consigo própria, lutando para se reformar antes que os profetas viessem anunciar a chegada de um deus assassino e vingativo (AUSTER, s/d, p. 97).

A ressonância dos objetos, bem como da maquete e do muro, em Nashe, liga-se a seu aniquilamento da dimensão temporal, dimensão em que se inseriria a experiência. Para Tim Woods, na “Cidade do Mundo”,

cada indivíduo é um microcosmo de toda a cidade, e vice-versa, e por isso o tecido social não pode tolerar nenhum desvio das normas prescritas. [...] Sendo uma visão de mundo idealista, utópica, nela, as ações são instantâneas e simultâneas (não há causa e efeito). Um eterno presente opera, pois diversas fases da vida de Stone ocorrem numa fusão de passado e futuro, como uma negação da história (WOODS, 1995, p. 151-152).

Por um momento, Nashe acredita que pode extrair alguma experiência da construção do muro — “o muro seria menos um castigo do que uma cura” (AUSTER, s/d, p. 110) —, mas acaba por encontrar-se em situação parecida à do prisioneiro da maquete, pois o trabalho no muro liga-se à concepção de trabalho e regeneração proposta pela “Cidade do Mundo”. Ao perderem o jogo e passarem à condição de devedores, Nashe e Pozzi devem ser “punidos”, na visão dos milionários:

Era preciso aplicar uma punição, sem dúvida, mas, no momento, nada lhe parecia apropriado. [Flower] não queria ser duro, mas tampouco demasiadamente complacente. Tinha de encontrar algo à altura da transgressão, um castigo justo, de algum valor educativo — não apenas castigo enquanto castigo, mas algo construtivo e que servisse de lição aos culpados (AUSTER, s/d, p. 106).

Assim, Nashe e Pozzi perdem o *status* de visitantes, e são “relegados à categoria de pessoas não existentes”, “vagabundos que vieram à porta dos fundos da casa mendigar restos” (AUSTER, s/d, p. 113). São punidos, como os prisioneiros da “Cidade do Mundo” (cujos crimes não conhecemos), com o trabalho na construção do muro. No entanto, sabemos que o muro é uma “citação” do passado, uma fetichização da história” (WOODS, 1995, p. 153), pois congela o passado em uma “imagem eterna” (BENJAMIN, 1994, p. 231): jamais poderia ser a “cura” desejada por Nashe, pois não produz nenhum tipo de aprendizado, conforto ou experiência.

Como dito anteriormente, na “Cidade do Mundo”, tudo “acontece ao mesmo tempo”. Tal eliminação da dimensão temporal ocorre também no prado. Em seu primeiro dia de trabalho no muro, Nashe e Pozzi pedem um calendário, em que marcarão os cinquenta dias de trabalho com os quais pagarão a dívida. No entanto, ao findar desse período, descobrem ter adquirido outra dívida, referente à comida e outros gastos, que acreditavam estar incluídos no acordo feito com Flower e Stone. Diversos índices de violência também se espalham pelo período de trabalho, cada vez mais claros, como a cerca de arame farpado, a pistola de Murks — o homem responsável por vigiar a construção do muro — e o espancamento de Pozzi, ao tentar fugir.

A possível morte do rapaz e a possível morte de Nashe sugerem um aniquilamento também do sujeito, destituído de experiência e tornado peça (do museu, da maquete, do muro) de uma visão de mundo totalitária e fetichista, em que o valor relacional se perde e peças podem ser substituídas. O muro é retirado de seu lugar, assim como Nashe e Pozzi: acreditamos que os não-lugares propostos por Augé não são apenas aqueles físicos, destinados à circulação, como rodoviárias, aeroportos e *shopping centers*, mas qualificam também as relações que se estabelecem entre pessoas e entre estas e os espaços que ocupam e as ações que realizam, instaurando uma *separação* — como podemos ver no texto de Agamben citado abaixo — que, mais uma vez, instaura a fetichização, pois exclui a dimensão da experiência, das ligações simbólicas que poderiam estabelecer-se não apenas entre pessoas e objetos, mas também entre sujeitos:

Poderíamos dizer então que o capitalismo, levando ao extremo uma tendência já presente no cristianismo, generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião. [...] Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral. E como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido — também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem — acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível (AGAMBEN, 2007, p. 71).

Devemos perguntar, então: o que separa o muro? Acreditamos não ser o prado, pois, ainda que este seja dividido em duas partes, estas não se opõem. A separação se instaura entre os personagens e também dentro deles, pois são separados de si mesmos na construção do muro. O trabalho repetitivo e sem ligação com nenhum referente facilmente detectável faz do muro um fetiche, que não se relaciona a nada, não é uma metáfora, ou seja, não conduz a lugar nenhum. Não parando em lugar algum, impedindo-se de levar adiante relações afetivas, Nashe lança-se na viagem de carro, separando-se do espaço que percorre, sem chegar a vivenciá-lo, por não conseguir, efetivamente, construir eixos norteadores de sentido:

Antes de dormir, abria o mapa e escolhia outra destinação, traçando cuidadosamente o itinerário do dia seguinte. Sabia que o traçado da nova rota a seguir era um simples pretexto, que os lugares em si não tinham significado algum, mas seguiu esse método até o fim — ainda que apenas para pontuar seus deslocamentos, dar a si próprio um motivo de parar para depois prosseguir (AUSTER, s/d, p. 18).

Assim, Nashe desloca-se sempre por não-lugares, sem estabelecer relações identitárias com os espaços percorridos. Tanto a vigem quanto o confinamento no prado correspondem à separação, como nos fala Agamben, da experiência, incorrendo naquilo que o filósofo italiano definirá como “museificação”, como podemos ver no excerto abaixo:

A impossibilidade de usar tem o seu lugar típico no Museu. A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. [...] Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é. [...] De forma mais geral, tudo hoje pode tornar-se museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência (AGAMBEN, 2007, p. 73).

Podemos falar, dessa forma, em museificação do espaço e do trabalho, como descritos no romance de Auster, posto que não se prestam mais ao uso, à habitação. Nashe não pode se reconhecer nos lugares pelos quais passa em sua vigem, tampouco no prado: busca fugir de qualquer processo em que deva empenhar-se subjetivamente na construção de relações. Assim, ao considerar o muro uma cura,

sente-se aliviado por ver que “a decisão lhe fora retirada das mãos” (AUSTER, s/d, p. 110), não precisará mais formular significados imprescindíveis à instauração do real, pois passará a ocupar, subjetivamente, o espaço destinado à separação.

Assim, a musealização, imposta por Flower e Stone à permanência de Nashe e Pozzi no prado, opõe-se à memória libertadora de que fala Nora. Acreditamos que todo ato de memória é, também, um ato de criação. Com isso, propicia-se a edificação de relações sógnicas, de lugares subjetivos e de matrizes históricas. A separação imposta, mas também acolhida, pelos protagonistas do romance, assinala fetichização paralisante, rasurando os gestos, tanto quanto os discursos, com os quais fundar a experiência.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: _____. *Profanações*. Tradução de Selvinio José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 65-79.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 1994.

AUSTER, Paul. *A música do acaso*. 2. ed. Tradução de Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller, s/d.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividades: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan./jun. 2005.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo*: teorias, práticas. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 25-44.

LACAN, Jacques. O bezerro de ouro. In: _____. O Seminário, livro 5: As formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. p. 69-86.

MANNONI, Octave; AUGÉ, Marc; MÉNARD, Monique D.; GRANOFF, Wladimir; LANG, Jean-Louis. *O objeto em psicanálise*: o fetiche, o corpo, a criança, a ciência. Apresentação de Maud Mannoni. Tradução de Regina Steffen. Campinas: Papirus, 1989.

NORA, Pierre. Les lieux de mémoire. In : RUANO-BORBALAN, Jean-Claude (Org.). *L'histoire aujourd'hui*. Auxerre: Sciences Humaines Éditions, 1999. p. 343-348.

RYKWERT, Joseph. *A sedução do lugar*: a história e o futuro da cidade. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina.

Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.

WOODS, Tim. *The music of chance: aleatorical (dis)harmonies within “The city of the world”*. In: BARONE, Dennis (Ed.). *Beyond the red notebook*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. p. 143-161.

INTELECTUAIS, TESTEMUNHAS E FANTASMAS EM *EL TESTIGO*, DE JUAN VILLORO

Víctor Manuel Ramos Lemus

UFRJ

Simone Silva do Carmo

UFRJ

Publicado em 2004 pela editora Anagrama, o romance *El testigo*, de Juan Villoro, oferece elementos valiosos para uma reflexão sobre o processo histórico, político, econômico e cultural no México atual a partir de um debate sobre a tensão entre *testemunha* e *intelectual*.

El testigo conta a volta de Julio Valdivieso (note-se a semelhança nas iniciais com as do autor do romance) após 24 anos de exílio voluntário. O cenário dessa espécie de retorno a Ítaca é o México depois das eleições do ano 2000, quando o PAN (*Partido Acción Nacional*, de direita) assumiu o poder após mais de 70 anos de hegemonia do PRI (*Partido Revolucionario Institucional*), o que prometia instaurar, finalmente, o caminho à democracia — esperança que ao se revelar ilusória provocou uma profunda revisão do valor da *Revolução mexicana* na consolidação das Instituições políticas e culturais, assim como dos poderes econômicos no país.

Partindo do aforismo de que a História acontece duas vezes, a primeira como tragédia e a segunda como telenovela, a trama se desenrola a partir do momento em que Julio Valdivieso é convencido por seu amigo e ex-colega de graduação em Letras da UNAM, Félix Roviroso, hoje alto funcionário da televisão (presumivelmente *Televisa* — grande consórcio das telecomunicações no México), a voltar ao México para escrever o roteiro para uma telenovela sobre a vida do “poeta da pátria”, Ramón López Velarde, intitulada *Por el amor de Dios*.

O México ao qual volta, além da persistência da corrupção política e da desigualdade social, se encontra tomado pelos poderes da igreja, da mídia e do narcotráfico. Nos anos de 1990, com a chegada ao poder de presidentes com marcada tendência neoliberal (Raúl Salinas de Gortari e Ernesto Zedillo Ponce de León), além da entrada do país no *Tratado de Libre Comercio* (TLC) junto com os Estados Unidos e o Canadá, acentuam-se ainda mais a corrupção, as desigualdades econô-

micas e sociais e os baixos níveis de desenvolvimento humano. Para o influente cronista e ensaísta Carlos Monsiváis (de quem se afirma Juan Villoro seria digno sucessor), se instala no México uma forma de cultura que ele denomina — com a liberdade que o trabalho de cronista e ensaísta confere a quem o exerce — *pós-apocalíptica*. Na certa paráfrase das ideias de Monsiváis, Juan Villoro afirma:

Que é o que distingue à Cidade do México de outros oceanos? Nada a define melhor do que a noção de pós-apocalipse, à que já se referiu Carlos Monsiváis. Entre o vapor das pamonhas e os gritos dos vendedores ambulantes paira a certeza de que nada de terrível é para nós. Nossa melhor maneira de combater o drama consiste em enviá-lo a um passado em que tudo já aconteceu. Este peculiar engano coletivo permite pensar que estamos para além do apocalipse: somos o resultado e não a causa dos males. Os signos de perigo nos rodeiam, mas não são para nós porque já sobrevivemos milagrosamente. É impossível rastrear a radiação nuclear, o sismo de dez graus ou a epidemia que nos deixou neste estado. O decisivo é que estamos do outro lado da desgraça. Diferir a tragédia até um passado impreciso é nossa terapia habitual. Isso explica a vitalidade de um lugar ameaçado que desafia à razão e à ecologia (VILLORO, 2002).

É este o México que aparece descrito nas páginas do livro: nos diferentes momentos em que o personagem transita pela Cidade do México, trata-se de uma cidade com ruas cheias de vendedores ambulantes, sujeira, mendigos e cuspidores de fogo, violência, corrupção, mas com uma extraordinária vitalidade, enquanto que o campo é uma terra erma, desabitada pelo êxodo para outras cidades do país ou para os Estados Unidos.

Nessa volta, no entanto, ele é chamado porque a novela deve ser filmada na fazenda de sua família, no estado de San Luis Potosí. Nessa cidade, onde Ramón López Velarde passou um tempo, foi criado o *Plano de San Luis Potosí*, de Francisco I. Madero, no qual se convocava a um levantamento para o dia 20 de novembro de 1910. No texto, além de pedir a derrocada de Porfirio Díaz, exigia-se “Sufrágio efetivo, não reeleição”, devolução de terras aos camponeses, entre outros. Como se vê, trata-se de alguns dos conteúdos pelos quais lutavam as diversas facções envolvidas no conflito: *maderistas*, *villistas*, *zapatistas*, *carrancistas*, *obregonistas*, *magonistas* etc. No entanto, seu viés liberal o ligava à tradição *porfirista* e distanciava seu projeto, por exemplo, dos de Ricardo Flores Magón (anarquista), Pancho Villa (reforma agrária no modelo de pequena propriedade privada) e Emiliano Zapata

(reforma agrária com terras comunais). Ramón López Velarde, como é sabido, apoiou Francisco I. Madero e morreu em 1921, à idade de 33 anos.

Sendo assim, em sua volta, Julio Valdivieso se encontra com diversos personagens que funcionarão como *testemunhas*, a partir das quais ficará sabendo do país e de seu próprio passado, obtendo assim informações para escrever o roteiro que lhe fora encomendado. A primeira com quem se depara é um amigo de faculdade, Juan Ruiz, “o Vikingo” (é preciso lembrar que o nome completo do autor é Juan Villoro Ruiz — dado que será de grande significação na constelação dos personagens), e é graças a ele que se estabelece uma conexão entre o seu passado universitário e o presente dominado pelos poderes da mídia, da igreja e do narcotráfico que parecem mexer os fios do poder. Em sua chegada, Valdivieso e Vikingo se encontram para almoçar em um restaurante chamado “Los guajolotes” (“Os perus”), o que remete à frase emblemática com que fecha o 2º “Manifiesto Estridentista”, de 1923, “VIVA O MOLE DE PERU”, que em suas ideias centrais propunha “cagar” encima dos heróis que estavam encarapitados “sobre o pedestal da ignorância coletiva. Horror aos ídolos populares. Ódio aos panegiristas sistemáticos”, e no “Manifiesto Estridentista nº 3”, de 1925, propunham-se “denunciar”, em sua linguagem vanguardista incendiária, “o garimpeirismo de López Velarde” (SCHWARTZ, 1995, p. 162-163). É então desde as referências à morte de uma estética literária que teve seu auge durante o *porfiriato*, o *modernismo*, que o romance abre essa procura da figura desse poeta zacatecano.

Nesse México *pós-apocalíptico*, Julio Valdivieso se defronta com os outros personagens. O romance, a partir de então, passa a elaborar uma galeria de figuras que têm em comum o fato de que com as mudanças epistemológicas não se postulam a si próprios como *intelectuais*, mas como *testemunhas*, algo em teoria mais modesto, menos pretensioso e acaso menos comprometido com o poder — entendido este em sua acepção pejorativa. E o que os aglutina é o interesse por Ramón López Velarde, poeta cuja obra, além de patriótica, aborda temas do interior camponês e da religião. Essa tríade que converge na obra desse poeta de Zacatecas é explicada assim no romance de Villoro:

Perguntou-se o que teria acontecido com López Velarde se tivesse chegado à velhice. Também ele foi um católico maderista, um liberal, mas não viu o país quebrado; a revolta revolucionária subverteu seu provinciano éden sem maculá-lo totalmente. Compartia o afã de mudança, a necessidade de ar fresco; ao mesmo tempo, repudiava a barbárie, a cota de sangue

da Revolução, e estava enraizado a tradições a ponto de desaparecer. Sua alma dividida o tornou atrativo para bandos irreconciliáveis. Como é que teriam coexistido essas contradições nos anos que já não viveu? A pergunta era inútil e retórica, mas enfatizava o trágico oportunismo dessa morte. O poeta morreu antes que a realidade o forçasse a simplificar seu espírito dividido. Caso estabelecesse alguma simplificação, Julio admitia melhor a ideia de um pintor das essências nacionais do que um beato ou um místico. Mas, como teria visto López Velarde a guerra cristera, esse abundante derramamento de “sangue devoto”, os vilarejos arrasados, os celeiros queimados, a tribo de Davi em seu martírio interiorano, abandonado por todos os poderes? De que maneira o teria sensibilizado essa gigantesca oração fúnebre? Ramón López Velarde morreu com o futuro intacto. É impossível saber como teria agido no país despedaçado que veio depois. A fratura, a vida quebrada, foi a dos seus leitores (VILLORO, 2004, p. 235-236).

Da mesma forma que o *liberalismo* na atualidade, assim a figura ambígua de Ramón López é reivindicada ao bel-prazer por diversos personagens do romance, como é o caso seguinte:

Entre os muitos homens que podia ser López Velarde, [o tio] Donasiano [que era muito religioso] elegia aquele que voltou à sua cidade natal de Jerez em tempos da Revolução e encontrou um “éden subvertido”, o jovem que militou no Partido Católico Nacional, apoiou o democrata Madero e ficou escandalizado perante as hordas de Emiliano Zapata (VILLORO, 2004, p. 64).

Julio Valdivieso, então, professor da Universidade de Nanterre (não por acaso a universidade onde se desencadeou o maio francês — evento que, no imaginário, para muitos, marcou a última derrota de alguma esperança de mudança do capitalismo e, ao mesmo tempo, o primeiro movimento relevante no ocidente, que demonstrava a miopia dos partidos comunistas de corte stalinista), foi convencido pelo elegante Félix Roviroza (ontem crítico literário feroz, hoje *Cultural Broker* ao serviço dos poderes da mídia), consciência cínica que possui o conhecimento da desilusão que pode ser certificada pela justificativa de ter estado presente no advento da lógica do cinismo que se instaurou sem carências no México.

Com esses elementos, o romance desenha, em tensão, um mapa de relações que se veem impregnadas de um tom reflexivo, já que o ângulo em que se encontra Valdivieso é o que determina a narração. Este, 24 anos atrás, foi-se embora do Mé-

xico nos anos de 1970 (os anos da guerrilha urbana, após o massacre de 1968), sem poder fugir com sua prima Nieves, por quem estava apaixonado e que na última hora não comparecera ao aeroporto. Além disso, era um escritor em formação que, como muitos de sua geração, deixara de escrever. Nesse sentido, Valdivieso confirma a predileção de Villoro pelos personagens fracassados que perpassam sua obra, já que o fracasso é “uma das chaves de sua escritura ao longo de sua carreira” (PATÁN, 2011, p. 177). Para entender então o ângulo da narração, é preciso lembrar-se da dimensão melancólica que está presente com frequência na testemunha:

o luto designa o processo de superação da perda no qual a separação entre o eu e o objeto perdido ainda pode ser levada a cabo, enquanto que na melancolia a identificação com o objeto perdido chega a um extremo no qual o próprio eu é envolvido e convertido em parte da perda. [...] A introjeção designa um horizonte de completude bem-sucedida do trabalho do luto, através do qual o objeto perdido é dialeticamente absorvido e expulso... Na incorporação [que se dá no melancólico], por outro lado, o objeto traumático permanece alojado dentro do ego como um objeto forasteiro, “invisível mas onipresente” [Nicolas Abraham; Maria Torok, *Cryptonymie: Le verbiage de l'homme aux loups*, p. 121], inominável exceto através de sinônimos parciais. [...] A incorporação erige uma *tumba intrapsíquica* na qual se nega a perda e o objeto perdido é enterrado vivo (AVELAR, 2003, p. 18).

Este último parece ser o caso de Valdivieso, que não parece superar seu passado. Chegando ao México, portanto, se encontra em tensão com Félix Rovirosa e “o Vikingo” (Juan Ruiz). Ambos são o que não foram, caso tivessem ficado no país: o primeiro seria sua versão bem-sucedida; o segundo, as vilezas a que teria recorrido perante o fracasso.

Nesse romance sobre a conversão conservadora do processo político mexicano — na medida em que o PAN, que ganhou as eleições, representa um partido de direita, conservador e cristão que permitiu um contato mais estreito entre Igreja e Estado —, as relações com a religião são fundamentais. Se já desde o início Valdivieso voltara para escrever o roteiro que seria intitulado *Pelo amor de Deus*, duas testemunhas trabalham de mãos dadas para influenciar Valdivieso: o tio Donasiano e o Padre Monteverde.

Pelo que diz respeito ao tio, este se revela a âncora do Valdivieso à terra e à tradição, na medida em que o faz lembrar do amor à província de López Velarde e sua presença nos arredores da fazenda da família, *Los Cominos*, que em sua

história lembra perfeitamente uma continuidade com os tempos da Colônia na medida em que um dos seus antepassados fora o primeiro dono dela¹⁹. Esse tio o conecta com o Padre Monteverde, amigo da família, que tenta canonizar a figura de López Velarde como alguém rodeado pelo milagre. Portanto, na disputa pelos símbolos, esses dois personagens tentam fazer prevalecer a imagem mística, religiosa e patriarcal do *Poeta da pátria*.

Nesse ponto em que o passado é repensado pelo poder da mídia e da religião, um elemento que se tornou central na política mexicana aparece em cena: o narcotráfico.

Em *El amante de Janis Joplin*, romance publicado em 2001, o escritor mexicano Elmer Mendoza busca recuperar o clima dos anos de 1960 e 1970 na região norte do país, momento em que o recrudescimento das forças repressoras do Estado é concomitante com a contracultura, os movimentos revolucionários clandestinos e o advento do narcotráfico. É ilustrativo o que Mendoza coloca a respeito da relação entre ação revolucionária e narcotráfico nesse México, em uma conversa eletrizante e veloz entre o Chato (jovem revolucionário) e o Cholo (amigo da mesma idade que trabalha para o tráfico):

Cholo, você não sabe nada desta porra, você é traficante, cara, você não pode entender que queremos um sistema mais justo, um governo do povo e para o povo, Pois então vocês vão se fuder, porque não vão conseguir nada, Quem disse?, o governo, os banqueiros, a indústria?, Eu que digo, rapaz, não sei porra nenhuma de política, do imperialismo nem dessas merdas todas, mas dou pra qualquer um se vencerem, Vamos vencer, Cholo, o futuro é nosso, Vão ganhar o cacete, antes de que este país vire socialista ou comunista ou seja lá o que for, corto meus culhões que todos viram traficantes que nem eu, a galera não quer terra, Chato, nem fábricas, nem porra nenhuma: a galera quer grana, quer cheirar e andar em carros como este, não é?, a galera quer se embebedar e cair na gandaia... (MENDOZA, 2003 p. 150).

Quarenta anos depois, no romance de Villoro, a razão coube ao Cholo. Em *El Testigo*, o escritor de *best sellers* sobre o narcotráfico, Constantino Portella,

19 “Nos papéis que lhe dera o Vikingo, Julio reconstruiu dados de Os Cominhos. No século XVIII foi uma fazenda de processamento de minério. [...] O fundador foi um asturiano rancoroso. Seu pai lhe dissera que valia um cominho. Quando consegui ser dono de um latifúndio o batizou com deliberada ostentação: Os Cominhos. O plural aumentava a vingança: muitas nadas” (VILLORO, 2004, p. 63-64)

não apenas tem grande influência entre os traficantes, como também nas altas esferas da política mexicana. É ele que reflete outra das instâncias que configuram o poder político no México — como eventos recentes têm confirmado. Isso se complementa com a figura da própria esposa de Julio Valdivieso, Paola, italiana que ainda que afirme não gostar dos romances de Portella, é sua tradutora oficial para italiano, o que afirma a imagem que se tem no exterior do México, país que conta com uma enorme tradição de ser exótico, desde as *Cartas de relación*, de Hernán Cortés, passando pela presença dos surrealistas (Breton, Artaud), o *México bárbaro*, de John Kennet Turner, os exotismos do mexicano nas gravuras de José Guadalupe Posada ou em *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, e agora a do tráfico — imagens que, pelo que sugere a constelação de personagens criada no romance de Villoro, pouco contribuem para o debate sobre o país.

Nessa constelação de personagens, o espectro do seu passado nas oficinas de criação literária volta na imagem de Ramón Centollo (“Caranguejo”), colega dos tempos da Faculdade de Letras. *Poeta maldito* cujo hábito predileto é ligar para os amigos e, à maneira de uma *performance* poética, deixa longas mensagens na secretária eletrônica recheadas de palavrões, frases líricas ou irônicas, discursos e conselhos. Decadente, esse poeta alcoólico e fracassado que só escreve oralmente consciente de que a poesia, hoje, deve abrir-se passo em meio à proliferação dos discursos é pintado com cores impiedosas: sem ternura, sua figura é traçada com tons quase naturalistas que lembram mais os miseráveis do que os artistas malditos. Para alguém familiarizado com o cinema mexicano, a imagem do personagem de Miguel Inclán em algum melodrama de Ismael Rodríguez é a que casa bem com a desse personagem. É por esse tipo de caracterizações que se afirma que “Villoro atreveu-se a apresentar uma imagem romanesca do México à maneira do século XIX, ou seja, um mosaico que inclui o campo e a cidade, os ricos e os pobres, os beneficiários do poder cultural e seus mecenas, os escritor-zinhos e os criminosos, o conflito, em fim, do antigo e do moderno” (DOMÍNGUEZ MICHAEL, 2011, p. 191). No entanto, a visão do *establishment* literário mexicano de Centollo vê diminuída sua credibilidade na medida em que ele não se revelou capaz de atualizar-se no debate estético. Até certo ponto, na medida em que Centollo formou-se a começos dos anos de 1970, o acerto de contas aqui é com a contracultura dos anos de 1960, que só como caricatura sobreviveu no México nos anos de 1970, como é sugerido por obras como a de Villoro, que seguem os passos de *Se está haciendo tarde. (Final en Laguna)*, de José Agustín, que representa um acerto de contas com essa tradição da narrativa mexicana.

A telenovela é em *El testigo* a mediação entre os poderes da mídia, da Igreja e do narcotráfico para narrar o passado de um México pós-TLC. A constelação de testemunhas até aqui esboçada, no entanto, se complementa com duas figuras laterais, quase incidentais em sua participação do tecido explícito do romance, mas que na sutileza de sua apresentação dão força à alegação construída nesse romance.

A primeira delas é o grande amigo da infância de Julio Valdivieso, o Flaco Cerejido. Este (muito semelhante ao próprio autor²⁰) é magro, alto e, como disse Bolaño de Villoro, não é um covarde nem um canibal (BOLAÑO, 2011, p. 67). Ele, “ex militante do Partido Mexicano dos Trabalhadores, do ecologismo, do ácido lisérgico e da psicanálise lacaniana” (VILLORO, 2004, p. 266), é um exemplo da mudança que nos anos de 1960, com o declínio da *contracultura*, vai se consolidando no México, algo que, ainda que timidamente e com cautela, deve ser chamado de *sociedade civil*. Por sua trajetória exemplar (“sempre bronzado pelas passeatas aonde o levava a sociedade civil” (VILLORO, 2004, p. 56), o Flaco Cerejido, *doppelgänger* de Valdivieso deste lado do Atlântico²¹, é o único que o acompanha de maneira solidária, compreensiva e afável; alheio ao jogo de intrigas que se tece em torno da figura de López Velarde, o consola e apoia toda vez que o protagonista passa por alguma vicissitude. No entanto, em sua passividade, esse personagem parece alheio ao clima de violência que paira no ambiente instaurado em *El testigo*. Para o filósofo italiano Giorgio Agamben, há dois termos para representar etimologicamente o termo “testemunha”: *testis*, que significa aquele se põe como terceiro em um processo entre duas partes, e *superstes*, que se refere não somente ao sobrevivente, mas àquele que passou por um acontecimento qualquer e subsistiu (AGAMBEN, 2008, p. 27). Nessa forma de conceber a experiência que se faz cognição atrelada em primeiro lugar às vicissitudes de um corpo, o debate contemporâneo encontra um lugar a partir do qual questionar não apenas a história “oficial”, como também dar resposta ao não resolvido tema dos intelectuais e o poder. Neste ponto, é preciso não esquecer que o subjetivismo inerente à testemunha acarreta, também, impasses incontornáveis na hora de construir uma posição à práxis transformadora. Se

20 A tríade constituída pelos personagens Vikingo, Flaco Cerejido e Julio Valdivieso, em suas origens e seus destinos, constitui uma reflexão sobre os intelectuais e o campo cultural mexicano — dimensão recorrente na obra de Villoro. Dado o breve espaço deste texto, esse problema não será aqui abordado, já que sua formulação demanda uma cuidadosa reflexão que aqui não é possível.

21 Com muita frequência, Juan Villoro tem declarado a influência que sobre ele exerceu *Rayuela*, de Julio Cortazar — romance do qual obviamente (pela lembrança da relação Oliveira-Traveler) está tomada a tensão Valdivieso-Cerejido.

a história da filosofia e do conhecimento na modernidade é a da reflexão sobre a não transparência da experiência, quando se procura *o sentido* da fala da testemunha, sempre se faz desde o lugar do intelectual. Na constelação de personagens, o Flaco Cerejido é testemunha ou cúmplice involuntário? Neste ponto, não é possível deixar de reparar que sua participação em atividades próprias da *sociedade civil*, que começaram a proliferar a partir da década de 1990 com os governos neoliberais, é muito semelhante à de um personagem que no romance representa o poder da Igreja: o Padre Monteverde:

Entre os visitantes, o tio anunciou o padre Monteverde, confessor a quem contava “pecados imaginários” (“não consigo me comportar mal, sobrinho”) e que sabia tudo, absolutamente tudo, de López Velarde. Mas era difícil segurar o sacerdote. Estava em muitas coisas, assistia a congressos, assessorava uma ONG, participava de uma rede eucarística pela paz (VILLORO, 2004, p. 64).

Isso conduz, inevitavelmente, ao que talvez seja o coração do debate estabelecido no romance e que conecta com o outro personagem apontado acima. Julio Valdivieso, antes de concluir a graduação, em meados dos anos de 1970, teve de fazer seu estágio para ter direito a apresentar sua monografia de conclusão de curso. Formado na UNAM (*Universidad Nacional Autónoma de México*), ele fez seu estágio na UAM-Iztapalapa (*Universidad Autónoma Metropolitana*, campus Iztapalapa), que fica em um bairro de classe baixa da periferia que cresceu principalmente com população oriunda do interior do país e que chegava à Cidade do México em busca de emprego. Esse bairro de ruas sem asfalto, pouco saneamento básico, pobreza e violência, é descrito como se fosse uma paisagem de apocalipse:

Em um terreno tão acidentado quase nada poderia ser delito. A universidade estava rodeada pela cadeia de mulheres, um vasto lixão e um convento perdido. Iztapalapa era uma periferia extrema, um subúrbio livre e associado que se submetia a outras leis, todas modificáveis.

No Cerro da Estrela, os astecas acendiam o *fogo novo* quando comprovavam que acabava o ano sem que acabasse o mundo. Um lugar castigado e duro que incentivava ritos de sobrevivência. Pioneiro dessa terra baldia, entre mulheres prisioneiras, lixo e freiras vicentinas, Julio podia criar para si próprio uma lei à sua medida. [...] O céu estava coberto de fumaça negra, procedente da queima dos lixões (VILLORO, 2004, p. 70).

Nesse espaço, Valdivieso exerce durante um ano a função de estagiário na Biblioteca da Faculdade de Letras. Lá, enquanto pensava como poderia fugir com sua prima Nieves, por quem estava apaixonado, tentava, sem sucesso, escrever uma monografia de fim de curso digna da qualidade que seus professores e amigos esperavam dele. Uma tarde, porém, enquanto se encontrava catalogando diversas dissertações e teses, caiu em suas mãos o trabalho de um jovem uruguaio (no romance, nem o nome deste é dado) sobre López Velarde. Em uma homenagem que Juan Villoro presta ao escritor catalão Enrique Vila-Matas, o título do trabalho do uruguaio se intitula *Máquinas solteras en la poesía mexicana*, em clara referência às “máquinas solteiras” que são os artistas das Vanguardas da década de vinte descritos em *Historia abreviada de la literatura portátil*, livro essencial de Vila-Matas. Nesse lugar de aparente anarquia que convida à impunidade, Valdivieso guarda em sua mochila esse texto realmente notável sobre a figura de López Velarde. No *campus*, no entanto, havia um professor uruguaio, Gaetano, que ministrava a disciplina de História. Nesse ambiente apocalíptico em que a ameaça paira no ambiente, a construção desse episódio é fulcral para entender a reflexão sobre a testemunha e o valor do testemunho:

Em uma mesa viu Cláudio Gaetano, seu professor de história. Apesar de ter sofrido cárcere e tortura no Uruguai, Gaetano era um homem forte e otimista. [...] Sim, conhecia o cara [que escrevera a tese], tinha sido seu aluno em Montevideu. Extraordinário. Todos gostavam dele, principalmente as garotas. Os militares tinham-no assassinado uns quatro anos atrás. Gaetano falou com a sobriedade com que se referia aos horrores que tanto conhecia, sem esbanjar sentimentalismo nem frases vingativas. Sua discrição e reticência faziam com que suas palavras secas provocassem maior estremecimento. Neste caso, o único que denunciava uma mudança de tom era a mão que segurava a raquete. [...] Alguém $\frac{3}{4}$ a mãe, uma namorada, uma mão devota $\frac{3}{4}$ quis que essa voz tivesse um eco final, um exílio póstumo ao país ao que só viajara por sua literatura. [...] Julio viu o rosto de Gaetano, os fios brancos cacheados nas têmporas, sua pele saudável de tenista, o sorriso cúmplice, a inteireza com que demonstrava que o espanto pode ser superado. Ensinava história, com humor e dados exatos, convencido da existência de verdades mínimas e duradouras. No subúrbio livre e associado de Iztapalapa os planes de estudo se improvisavam tanto como os caminhos de terra para ter acesso à universidade. [...] Nunca saberia o quê fazer com dados como o imposto ao açúcar ou as cafeteiras que mudaram a história, mas recordaria essa aula como se lembra um desenho que resume uma moral. Não somente esteve diante do cão agônico da Reitoria.

Também esteve em um curso em que as minúcias, os objetos secundários ou laterais foram discutidos com a certeza de que integram uma ordem, o avesso de um tapete. Sem dramatismo nem grandiloquência, Gaetano resistia. Na mesa, o professor falou com a voz serena com que demonstrava a caída de um império através da surpreendente combinação de muitas minúcias. Alguém morreu para que Julio vivesse (VILLORO, 2004, p. 71-72).

A caracterização de Gaetano, de suas virtudes no meio desse deserto de barbárie, dispensa explicações, assim como sua postura diante da opressão e a confiança ainda em ações que hoje em dia são vistas com pessimismo. Por si sós, elas restituem uma tensão à relação testemunha-intelectual, e as virtudes do texto que Valdivieso pretende plagiar contribuem para esclarecer sua significação:

O uruguaio teve dificuldades para aceder ao material. Em um prólogo narrativo, quicá se fazendo vítima demais, se queixava das dificuldades em encontrar os clássicos vivos do idioma. Montevideu era uma metáfora do isolamento, uma praia em um rio sem beiras, uma jangada louca, à deriva. Porém, apesar de suas leituras insuficientes, acuadas, quase na defensiva, o autor trabalhava com solvência o “grupo sem grupo”. Por momentos adjetivava sem controle, como se sua prosa incluísse um romancista suprimido que se sublevava em expressões de irritação ou cansaço. Os membros de Contemporâneos eram batizados com atributos homéricos como se fossem personagens de uma gesta incendiária. Um deles aparecia como “o de fígado de fogo”, outro, como “o sem sobranceiras”, outro ainda como “o que escrevia com um olho só”. Uma afluente central dessa geografia era Ramón López Velarde, a quem o uruguaio dedicava um capítulo brilhante. Aí estava o que Julio Valdivieso queria dizer, com modismos e jogos estilísticos alheios a ele, mas expressado com uma nitidez de que ele se sabia incapaz. Ao termo da leitura, se olhou no espelho. Junto à barba — menos guevarista do que teria gostado — nascia uma espinha. Pareceu-lhe um símbolo das suas angústias e a espremeu até tirar sangue (VILLORO, 2004, p. 69).

Para complementar o esboçado nesse parágrafo, é preciso não esquecer que tanto para as gerações imediatamente anteriores, assim quanto para as posteriores, a Ramón López Velarde, as estruturas do país (no que tange ao econômico, ao político, ao cultural e ao artístico) estavam por fazer. Assim como “Os científicos”, Justo Sierra ou Ignacio Manuel Altamirano antes da *Revolução mexicana*, depois

dela, figuras como as do *Ateneo*, José Vasconcelos, Antonio Caso, os *Entridentistas*, os *Contemporâneos* e outros se postulavam a si próprios enquanto *intelectuais*. No mundo pós-revolucionário mexicano (que é o que o romance de Villoro aborda) em que tudo estava para ser feito, a aura do artista e do intelectual permanecia sólida e recalcitrante. Nos anos posteriores ao conflito armado, quando José Vasconcelos publica *La raza cósmica*, procura-se uma literatura, uma filosofia e uma ciência nacionais, e se postula a ideia de uma entelequia, “o mexicano”, que em sua posição de sujeito da história do país explicava e glorificava a revolução. Os *Estridentistas* e os *Contemporâneos* (para lembrar as duas vanguardas mexicanas que *El testigo* lembra com frequência) se encontravam também nessa encruzilhada²². No meio-século, Samuel Ramos, Emilio Uranga e Octavio Paz (*El perfil del hombre y la cultura en México*, *El análisis del ser del mexicano* e *El laberinto de la soledad*, respectivamente) escrevem obras fundamentais em que a atividade de *intelectual* é evidente. Sobre este último ensaio, Roger Bartra afirma que Octavio Paz não deixou “o fio de Ariadna, e nem uma terapêutica [...] para curar a solidão labiríntica”; no entanto, deixou “O mapa antigo, desgarrado e fraturado, que nos mostra como seria o labirinto se tivesse sido [...] destripado e virado pelo avesso, de maneira que suas sinuosas entranhas ficassem de fora, expostas ao olhar de todos, como vísceras íntimas no obscuro mercado da pós-modernidade” (BARTRA apud LONG, 2011, p. 310).

As ideias anteriormente esboçadas, em contato com a figura do uruguaio, esclarecem o estatuto dos demais personagens do romance: na verdade, eles são, em sentido pleno, intelectuais, e não testemunhas, já que todos são produtores de formas discursivas que se encontram atreladas, defendidas e

22 Os *Estridentistas* representam a primeira vanguarda no México, a fase mais combativa, e propunham uma ruptura total com a tradição (nesse sentido, ainda que incorporasse elementos das vanguardas, Ramón López Velarde para eles ainda era um poeta de província). Eles almejavam a renovação da arte, voltando-a para as classes populares, como os operários e os camponeses. Eles tomaram como elemento temático de fundação a cidade e todos os objetos que representavam a modernidade, como o trem, o telégrafo, o avião e principalmente o rádio. Com relação à qualidade literária de sua obra, pode-se levar em consideração a de seu líder, Maples Arce, pois as demais a crítica considera com baixo valor estético. Sua importância radica, no entanto, no valor dos seus *manifestos*. Já os *Contemporâneos* representam a segunda fase do vanguardismo, na qual se consuma a ruptura com a época anterior; são antimodernistas, mas não rejeitam toda a poesia anterior. São seguidores da vanguarda *Lopezvelardiana*. A poesia nesse grupo é meio de conhecimento, por isso, centram sua poesia em temas filosóficos. Esse grupo não teve um líder, muito menos um manifesto, mas produziu obras de altíssima qualidade, destacando principalmente as de José Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia e Gilberto Owen.

certificadas por uma institucionalidade²³, com as regras próprias do seu saber — aqui, a Igreja, a mídia que monopoliza a televisão, o discurso da violência, entre outros, e, como afirmou de maneira memorável Ángel Rama, figuras que participam da luta pelo poder através das ideias, conformando uma cidade letrada, já que sua ação se cumpre “na prioritária ordem dos signos e porque sua implícita qualidade sacerdotal... Os signos apareciam como obra do Espírito e os espíritos falavam entre si graças a eles” (RAMA, 1998, p. 32). No caso mexicano, não é ocioso lembrar a frase que caracteriza a UNAM (instituição em que não por coincidência se forma Julio Valdivieso), “Por minha raça falará o espírito”, criada por José Vasconcelos, que “admite e exige a seguinte tradução: os únicos autorizados para falar em nome da raça (o povo) são os depositários do Espírito, os universitários, os letrados” (MONSIVÁIS, 2000, p. 11). A constelação de personagens produtores de discursos torna evidente que, talvez, o título do romance não seja necessariamente esse, mas sim *O intelectual*. A esse respeito, é ilustrativa a resposta que Juan Villoro dá a Leonardo Tarifeño sobre os limites da relação entre crônica, jornalismo e testemunho:

há limites claros para toda forma expressiva. A “testemunha absoluta”, como afirma Giorgio Agamben, é aquela que vivenciou a experiência até o fim. Em muitos dos casos, ela é aniquilada pelo que aconteceu. Sobre a fotografia de guerra, Robert Capa disse: “Se não é convincente, é que você não está o suficientemente próximo”. Fiel a sua condição de testemunha extrema, morreu trabalhando, em Vietnam. Até onde é possível se aproximar dos fatos? A única forma de resolver o desafio é a de esclarecer a perspectiva a partir da qual se escreve (VILLORO, 2008).

Se for verdade que a obra de Villoro “evidencia uma reticência bem fundada e produtiva perante a celebração persistente de duas forças de domesticação fortemente conectadas com a literatura no México, e que desfrutavam mais facilmente de legitimidade em uma época anterior: a filosofia da identi-

23 Antonio Gramsci caracteriza assim os intelectuais: “não só aquelas camadas comumente compreendidas nesta denominação [os letrados ou elites políticas], mas, em geral, todo o estrato social que exerce funções organizativas em sentido lato, seja no campo da produção, seja no da cultura e no político-administrativo [...]” (GRAMSCI apud MARTINS; NEVES, p. 27-28.) Nessa acepção, enfatiza-se que são intelectuais não apenas aqueles vinculados de maneira direta e programática a favor ou contra um determinado regime político, mas também aqueles que de maneira involuntária e não direta participam na organização e difusão das ideias dos diferentes grupos.

dade do meio-século e o Boom” (LONG, 2011, p. 309-310), a desconfiança se funda não apenas no fato de que

Os estudos sobre “o mexicano” constituem uma expressão da cultura política dominante. Esta cultura política hegemônica se encontra rodeada por um conjunto de redes imaginárias do poder, que definem as formas de subjetividade socialmente aceitas, e que costumam ser consideradas como a expressão mais elaborada da cultura nacional. Trata-se de um processo através do qual a sociedade mexicana pós-revolucionária produz os sujeitos de sua própria cultura nacional, como criaturas mitológicas e literárias geradas no contexto de uma subjetividade historicamente determinada que “não é apenas um lugar de criatividade e de liberação, mas também de subjugação e aprisionamento”. Desta forma, a cultura política hegemônica tem criado seus sujeitos peculiares e os têm vinculado com vários arquétipos de extensão universal. [...] Desta forma, o Estado nacional capitalista aparece esboçado, no que tange à vida cotidiana, nas linhas de um drama psicológico (BARTRA, 2007, p. 14-15),

como também à rejeição da literatura como lugar — em tempos pós-auráticos — em que se daria

1) a reivindicação sistemática de sua própria literatura como realização definitiva da modernidade estética da América Latina, numa narrativa evolucionista na qual o presente surge como inevitável superação de um passado falido; 2) o estabelecimento de uma genealogia seletiva da produção literária anterior ao cânone estético ocidental; 3) a repetida associação do rural a um passado primitivo, pré-artístico e, em termos mais estritamente literários, naturalista; 4) a combinação de uma retórica *adâmica* $\frac{3}{4}$ a retórica do “pela primeira vez” $\frac{3}{4}$ com uma vontade edípica, segundo a qual o pai europeu se encontra superado, rendido ao fato de que seus filhos latino-americanos se apossaram de sua coroa literária (AVELAR, 2003, p. 37-38).

No entanto, o final de *El testigo* não é conclusivo. Quando na última cena do romance Valdivieso bebe a água que lhe oferece a moça interiorana com quem acaba ficando e diz que “ $\frac{3}{4}$ Tem gosto de terra” (VILLORO, 2004, p. 470) (resposta que Octavio Paz deu a Borges quando este lhe perguntou sobre o gosto da “água de chía” — que aparece no poema “La suave pátria”, de Ramón López Velarde), não apenas sugere a “apelação ao *volks*, a esse gole

amargo da terra mãe que permite ao intelectual encontrar, no inferno grande e no planalto em chamas, a metáfora redentora de uma velha nação cuja selvagem modernidade lhe dói e lhe repugna” (DOMÍNGUEZ MICHAEL, p. 1940), já que essa moça e esse espaço têm menos a ver com México rural de Rulfo e dos calendários *kitsch* do guerreiro asteca carregando nos braços a mulher amada ao pé dos vulcões nevados, e mais da Santa Teresa e das mulheres assassinadas em 2666, de Roberto Bolaño, mas também que essa percepção testemunhal, para sua compreensão, requer algo a mais que não está contido na imediatez dos sentidos. Pela construção do romance (que recorre a uma forma de narração muito própria do século XIX, com personagens hiperconscientes e um narrador que ainda possui a capacidade de narrar, o que a literatura do século XX, que desconfia dessa potência, deixou de lado), que estabelece uma tensão ambígua entre testemunhas e intelectuais, o romance de Villoro não estaria sugerindo que, nesse México pós-2000, em que, com o advento do neoliberalismo, que teria esvaziado o *nacionalismo revolucionário* que certificava formas de práxis, não se precisa de uma ação mais decidida do que as das simples testemunhas para contestar o discurso e a história “oficiais”? Se for verdade que “perante o relativismo dos valores que impõe a onipresença transnacional do mercado global, os neo-conservadores pretendem recuperar sua própria escala de ‘valores epistemológicos, estéticos e morais’” (ZAVALA, 2011, p. 232), *El testigo* parte da configuração estética dessa certeza e aponta, mesmo não enfaticamente, as deficiências que a necessária reconfiguração da práxis necessita para contestar a história que se tornou oficial desde as fileiras do oficialismo que se consolidou após a Revolução mexicana. Ou, em todo caso, essas testemunhas, como os movimentos sociais dos quais participa o Flaco Cerejido, precisam de algum outro horizonte que os distancie daqueles que, como o Padre Monteverde, participam, e tentar reverter o fato de que nas “redes do poder e sua microfísica, no romance de Villoro os agentes culturais mais efetivos emanam do discurso hegemônico” (ZAVALA, 2011, p. 232). Se é verdade que os intelectuais participam na cidade letrada, com suas ideias, na luta pela hegemonia, em *El Testigo*, estes não têm deixado de agir, e é possível encontrá-los na ativa nas esferas decisórias do poder político.

Se for assim, então é possível afirmar que a ideia de que “enquanto a literatura na América Latina tem sido (principalmente) um veículo para engendrar a um sujeito branco, varão, patriarcal e ‘letrado’, o testemunho permite a emergência $\frac{3}{4}$ ainda que mediada $\frac{3}{4}$ de identidades femininas, homossexuais, indígenas e

proletárias, entre outras” (BEVERLEY apud AVELAR, 2003, p. 36-37), mais do que um juízo crítico, é um dos sintomas do mundo contemporâneo.

É nesse sentido que esse romance — relevante, como se reconheceu desde sua primeira publicação — estabelece os termos de uma produtiva reflexão sobre a tensão testemunha-intelectual em um país que se encontra, como diz o próprio Villoro, no pós-apocalipse.

Após a imersão no clima de decepção do México pós-2000, Julio Valdivieso foi testemunha. No entanto, não é capaz de formular alguma síntese que permita estabelecer alguma forma de práxis a esse vale-tudo que possibilita um presente de miséria, corrupção, violência e degradação em que paira o poderoso espectro de três figuras da hegemonia do México contemporâneo: Igreja, mídia e narcotráfico.

No final do romance, Julio Valdivieso, “personagem notavelmente passivo [que se caracteriza por] não tomar partido na disputa a propósito de López Velarde” (ANDREWS, 2011, p. 203-204), ficou sem poder dar fé de nada, e só lhe resta mergulhar de novo no país. Nesse sentido, a morte do uruguaio, que morreu em uma sessão de tortura e ensaiou uma forma de “narrativa” que Valdivieso plagiou para realizar uma *fuga à frente*, fez deste não apenas uma testemunha, mas também, como afirma o romance, um usurpador (VILLORO, 2004, p. 334), confirmando o aforismo de que os mortos em que não se processa o trabalho do luto sobrevivem na memória enquanto fantasmas.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANDREWS, Chris. *El testigo* de Juan Villoro. In: *Matérias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Edición de José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala. Barcelona: Candaya, 2011. p. 202-205. (Candaya Ensayo, 5).

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BARTRA, Roger. *La jaula de la melancolia*. Identidad y metamorfosis del mexicano. 14. reimpresión. México: Grijalbo, 2007.

BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. 12. ed. Barcelona: Anagrama, 2007. (Compactos 232).

_____. Recuerdos de Juan Villoro. In: *Matérias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Edición de José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala. Barcelona: Candaya, 2011. p. 66-

67. (Candaya Ensayo, 5).

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. “La vitalidad histórica de los muertos mexicanos”: *El testigo* de Juan Villoro. In: *Matérias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Edición de José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala. Barcelona: Candaya, 2011. p. 190-196. (Candaya Ensayo, 5).

LONG, Ryan. El espacio de la narración: los límites en la obra de Juan Villoro. In: *Matérias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Edición de José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala. Barcelona: Candaya, 2011. p. 307-336. (Candaya Ensayo, 5).

MARTINS, André Silva; NEVES, Lúcia Maria Wanderley. A nova pedagogia da hegemonia e a formação/atuação de seus intelectuais orgânicos. In: NEVES, Lúcia Maria Wanderley (Org.). *Direita para o social e esquerda para o capital*. Intelectuais da nova pedagogia da hegemonia no Brasil. São Paulo: Xamã, 2010. p. 23-38.

MENDOZA, Élmer. *El amante de Janis Joplin*. 1. ed. Barcelona: Tusquets, 2003. (Colección Andanzas, 499).

MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de familia*. Cultura y sociedad en América Latina. Barcelona: Anagrama, 2000. (Colección Argumentos, 246).

PATÁN, Federico. La humildad de la existência: *La casa pierde* de Juan Villoro. In: *Matérias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Edición de José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala. Barcelona: Candaya, 2011. p. 173-189. (Candaya Ensayo, 5).

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Prólogo de Hugo Achugar. Montevideo: Arca, 1998.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas*. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Iluminuras; FAPESP, 1995.

VILLORO, Juan. *El testigo*. México: Anagrama, 2004. (Narrativas Hispánicas, 367).

_____. El vértigo horizontal. La Ciudad de México como texto. Revista Debats, n. 78, Otoño de 2002. Disponível em: <<http://www.alfonselmagnanim.com/debats/78/quadern02.htm>>. Acesso em: 19 mai. 2012.

_____. Soy un cronista de la ideas. Lecturas de fin de semana [65] / entrevista a Juan Villoro. 16 de março de 2008. Disponível em: <<http://www.elojofisgon.com/2008/03/lecturas-de-fin-de-semana-65-entrevista-a-juan-villoro>>. Acesso em: 19 mai. 2012.

ZAVALA, Oswaldo. La mirada exógena: Villoro, López Velarde y la modernidad periférica en *El testigo*. In: *Matérias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Edición de José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala. Barcelona: Candaya, 2011. p. 227-243. (Candaya Ensayo, 5).

_____. La última ronda de la modernidad: *Los detectives salvajes* y el mezcal “Los suicidas”. In: BAEZA RÍOS, Felipe A (Org.). Roberto Bolaño: ruptura e violência em la literatura finisecular. México: Colección Miradas del Centauro; Ediciones y Gráficos Eón, S.A., 2010. p. 201-218.

ESCREVER DE FORA, NARRAR DEPOIS — *LAS GENEALOGÍAS*, DE MARGO GLANTZ

Paloma Vidal
UNIFESP

1. Escrever de fora

Gostaria de refletir aqui sobre algumas narrativas contemporâneas em que se revisita uma experiência marcante do século XX e persistente ainda hoje: os diferentes tipos de movimentos migratórios, sejam eles de emigrados, refugiados, exilados etc. Essas narrativas trabalham ora com referências às emigrações do início do século em direção à América, ora aos êxodos ao longo da Segunda Guerra Mundial ou ainda ao exílio durante as ditaduras dos anos de 1970 na América Latina, assinalando os modos como as marcas desses deslocamentos ainda hoje se fazem sentir. Suas viagens são sobretudo releituras de outras viagens. Seus narradores e personagens são herdeiros dessas experiências, vividas por outros, em outro tempo. Eles podem se deslocar ou não, mas colocam em circulação uma discussão sobre o que significa e o que significou escrever de fora da nação. Para citar alguns exemplos, poderiam ser incluídas nestas reflexões *Museo de la revolución* (2006), de Martín Kohan, *Yo nunca te prometí la eternidad* (2005), de Tununa Mercado, *Si hubiéramos vivido aça* (1998), de Roberto Raschella, e *Las genealogías* (1996), de Margo Glantz, livro do qual tratarei mais detalhadamente adiante.

A literatura que viaja tem uma longa tradição na América Latina e um papel fundamental na construção das diferentes culturas nacionais. Desde o século XIX, como indica Florencia Garramuño, “a passagem pelo estrangeiro define um preâmbulo freqüentemente indispensável para a constituição das linguagens artísticas e literárias”²⁴. De lá para cá, desdobram-se vários tipos de viagens realizadas por intelectuais, artistas e escritores, redefinindo a relação com a nação bem como a relação com a escrita.

24 GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. p.149. Todas as traduções cujas referências estão no original são de minha autoria.

Um caso emblemático é o de Cortazar, que, vivendo em Paris desde 1951, explorou em *O jogo da amarelinha* os dilemas do lugar ambivalente do escritor latino-americano, começando pela epígrafe irônica que abre um livro construído a distância para dar conta de uma identidade que se quer tão cosmopolita quanto local. A citação está sugestivamente em francês: “*Rien ne vous tues un homme comme d’être obligé de représenter un pays*” (“Nada mata mais um homem do que ser obrigado a representar um país”). Já no *Diario de Andrés Fava*, datado de 1950 e publicado postumamente, ele explicava a necessidade da viagem: “Meu ambiente de vida me causa repentinamente horror porque é minha petrificação irreparável, a constância de que sou *isso* e não A ou B. Viajar é inventar o futuro espacial”. Em seguida, citava um tango: “E sempre igual, telefone ocupado... / — Garçon, me traga um pingado / e diga quanto é!”. E depois acrescentava: “A viagem não é a solução. Não cair na imbecilidade de acreditar nisso. Vale — e tanto — como re-problematização. Quem der uma voltinha, e manter os olhos abertos, conhecerá melhor a forma de sua jaula, os ângulos e os passos que preparam as evasões”²⁵.

Enquanto desdobramento da viagem romântica, a viagem de um escritor como Cortázar retoma com certo distanciamento irônico o desígnio de formação de um olhar sobre o próprio através do contato com o estrangeiro. Tal modo de viajar terá ainda outros desdobramentos ao longo do século XX, como a viagem do exílio, em que o distanciamento da pátria já não aparece como a possibilidade construtiva de elaboração da identidade e de criação de um espaço para a escrita, mas como cisão traumática que colocará em questão a possibilidade de simbolização do horror. A nação será então sinônimo de repressão e a viagem tenderá ao silêncio, que alguns romperão como uma forma de sobrevivência. Pode-se pensar ainda — um outro desdobramento — na viagem da insubmissão, que ressignifica o romantismo através de uma relação impertinente com a nação, se pensarmos nas estratégias de deslocamento da literatura de um Nestor Perlongher ou de um Copi em direção a um espaço transnacional, em que a literatura poderia circular por um público mais amplo liberada da tarefa de ter que dar conta das questões que afligem a nação²⁶ — ainda que esses escritores, via uma linguagem despidorada e blasfema, escrevam ainda *contra* a nação, num forte espelhamento com ela.

25 CORTÁZAR, Julio. *Diario de Andrés Fava*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995. p. 94-95.

26 Em relação a esses viajantes, ver o artigo de Pablo Gasparini, “Patria y filiatrias (exilio y transnacionalidad en Gombrowicz, Copi y Perlongher)”, *Hispanérica. Revista de Literatura*, año XXXV (105), 2006.

Em tempos de reconfiguração dos papéis da nação, é preciso pensar como se atualizam essas questões que atravessam desde a modernidade as relações entre literatura e viagem. É provável que haja uma redefinição do sentido da viagem num mapa mundial até certo ponto redefinido pela globalização. Sem aderir ao triunfalismo da diluição das fronteiras, é preciso admitir que o mundo contemporâneo tem visto surgir outras formas de relações culturais, sociais e políticas para além dos laços configurados pela nação. A literatura, por sua vez, tem viajado muito; há inúmeros programas e projetos que incluem a viagem no processo da escrita e muitas narrativas têm surgido dessa experiência. Penso que diante dessa profusão caberiam algumas indagações: quais os efeitos hoje de se escrever de fora da nação? Viaja-se para ter uma outra visão de dentro? Que tipo de deslocamento em relação à nação se produz com a viagem? Ainda faz sentido falar que se é um escritor “de tal lugar”? A relação com a nação ainda é determinante no que se escreve?

2. Narrar depois

Como gostaria de indicar através da leitura de *Las genealogías*, em algumas narrativas contemporâneas a viagem é uma forma de genealogia e a memória produz elos com um imaginário de nação, embora ao mesmo tempo haja um distanciamento em relação aos discursos que a constituíram desde a modernidade. Tal distanciamento diz respeito a um questionamento sobre os limites epistemológicos da história e da literatura, o que implica que as condições de possibilidade de um conhecimento sobre o passado estão permanentemente em questão, sem que isso signifique um mero jogo cínico ou cético de versões históricas que não teriam núcleo real algum.

A condição contemporânea dessas narrativas poderia ser apropriadamente caracterizada pela expressão “narrar depois”, que serve de título a um livro de ensaios de Tununa Mercado, em que ela se refere ao desafio de narrar depois da modernidade, da ditadura, da queda do muro de Berlim; narrar depois do fim, desse fim tão anunciado da história, da política, da arte. “Narrar depois” é, assim, uma forma de nomear a “noção de ter perdido uma modernidade”²⁷. Mercado se lembra “das noites febris de estudante, quando dois ou três nos reuníamos na véspera de uma prova e passavam diante de nossos olhos o ato gratuito de Lafcadio, a náusea sartreana, a tábua de metal arltiana, o Sísifo albertcamusiano”²⁸.

27 MERCADO, Tununa. *Narrar después*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2003. p. 25.

28 Idem, p. 23.

Com a queda do muro de Berlim, evento em que ela situa o início de seu “depois”, o espírito moderno desapareceu e “transportou no mesmo barco naufrago a morte das utopias, da história, das vanguardas, da iconoclastia na vida e na arte, o fim, em suma, da revolução”²⁹. Nesse contexto, a literatura e a arte recuperam em grande medida seu sentido enquanto trabalho de memória, mesmo que essa memória seja assumidamente lacunar, não linear e instável.

Algumas reflexões interessantes sobre esse tipo de trabalho vêm surgindo na última década, como modo de reavaliar certo *boom* de questões relacionadas à memória. Em *Tiempo pasado*, por exemplo, Beatriz Sarlo analisa o conceito de “pós-memória”³⁰, que teria alguns pontos de contato com as narrativas às quais estou me referindo. Ainda que o termo em si não me pareça muito adequado, já que remeteria a um “depois” da memória quando na verdade se trataria de um “deslocamento” da memória, é certamente relevante a ideia de um caráter *vicário* da lembrança à qual ele alude. A definição do termo, por sua vez, apresenta um problema sinalizado por Sarlo: toda memória é evidentemente mediada e até certo ponto distanciada. No entanto, se nem o fato de haver uma distância temporal entre os acontecimentos e quem os relata ou de que quem os relata não os viveu diretamente garantem uma especificidade do modo de representação, a verdade é que alguns textos, filmes e obras de arte contemporâneas nos mostram que essas distâncias fazem diferença no tipo trabalho com a memória que está em jogo ali, principalmente quando a essa perspectiva distanciada se mistura um envolvimento de quem busca uma genealogia para si próprio.

Digamos que narrativas como a de Glantz exploram os limites entre recordação e invenção à procura de novas formas de elaboração da memória e que ao fazerem isso se confrontam com algumas interrogações fundamentais: como se constrói a memória através da escrita? Como se constrói a memória de uma geração? Como recuperar uma história que não nos pertence, mas nos constitui? Como escrever a partir da experiência alheia?

Essa busca resulta em textos híbridos, que atravessam as fronteiras de gênero, situando-se entre o diário, a ficção e o ensaio, e que abrem novos espaços para a memória, no sentido de que nelas se encontram diferenças tanto em relação à escrita propriamente testemunhal — a diferença principal diz respeito ao já men-

29 Idem, p. 25.

30 Ver SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado*: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005. p. 125-157.

cionado distanciamento da vivência traumática, o que produz outros modos de leitura e elaboração dos acontecimentos; como em relação a narrativas que fazem parte de um certo *boom* memorialístico de cunho mais comercial, que inclui biografias de figuras célebres da história, romances épicos ou policiais passados em tempos célebres da história etc. — neste caso, a diferença diz respeito a uma persistente problematização das possibilidades e limitações do trabalho da memória.

3. *Las genealogías*

Como o título do livro de Glantz indica, a genealogia não é única. Pelo contrário, será feita de pedaços de muitas vidas e de muitas viagens. “E tudo é meu e não é e pareço judia e não pareço e por isso escrevo — estas — minhas genealogias” (21), lemos no prólogo. Composto de setenta e quatro fragmentos, *Las genealogías* gira em torno da indagação sobre as origens, as heranças e a transmissão. Seu ponto de partida é a história da mãe e do pai da autora, nascidos na Ucrânia no início do século passado, país que abandonaram quando ele já fazia parte da União Soviética, em 1925.

A partir daí a história vai se perdendo em várias outras histórias, com inúmeros deslocamentos, dos pais mesmos, de parentes e da própria autora; e o verbo é mesmo “perder-se”, porque a sensação que temos é de não conseguir seguir o fio da história, no meio de tantas idas e voltas, passagens por cidades que não chegamos a localizar no mapa, além de uma quantidade enorme de nomes de pessoas que atravessaram a vida dos Glantz, ou não necessariamente. Terminamos o livro sem poder reconstruir uma história, sem poder fazer aquela tradicional linha do tempo ou aquela árvore genealógica ilustrativa que sempre encontramos nas páginas iniciais dos romances históricos ou das biografias convencionais. Vamos às fotos e documentos no final, que deveriam ser nosso lastro referencial, mas também ali nos perdemos: eles não estão ordenados cronologicamente e inclusive alguns não têm data ou a data é incerta, como na foto do pai da autora, que vem acompanhada da inscrição “*Jacobo, el poeta, 1936 (?)*”; há figuras que não identificamos, perdidas no meio de tantos outros nomes; enfim, fica clara a opção por uma seleção que não hierarquize esse material, permitindo leituras bastante randômicas.

Num texto recente sobre o documentário na Argentina e no Brasil, Álvaro Bravo e Edgardo Dieleke afirmam sobre o filme *Los rubios*, de Albertina Carri, que ele “explora uma zona delicada da memória coletiva e propõe outra forma de lembrança, menos nítida e linear, mais próxima da preocupação com os pro-

cedimentos da memória (seus mecanismos) que por seu conteúdo último”³¹. Um procedimento semelhante me parece guiar *Las genealogías*. A narrativa se constrói em torno de cenas breves, fragmentos que não se ligam uns com os outros, pontuados por conversas com os pais, também por sua vez frequentemente entrecortadas ou inconclusas, seja porque intervém uma lembrança que desvia o curso do relato, seja porque é a própria autora que intervém com lembranças suas ou com suas indagações, ou ainda porque, como em qualquer conversa, algum acontecimento externo a interrompe.

Esses diálogos gravados, que já de saída priorizam a impressão sobre os fatos antes que os fatos mesmos, são a matéria-prima do relato. Só que eles não servem, deliberadamente, a uma reconstrução. A “edição” que Glantz faz deles, mantendo essas interrupções e intervenções, acrescentando comentários que com frequência seguem por outras vias da memória, evitando sistematicamente as explicações ordenadoras e didáticas, enfatizam não só a fragmentação da memória, mas da própria experiência, em que eventos “maiores” e “menores”, nomes “maiores” e “menores”, línguas “maiores” e “menores”, tudo está misturado antes que a História venha estabelecer suas ordens, seleções e hierarquias.

As experiências narradas no texto estão explicitamente mediadas por uma subjetividade que não faz questão nenhuma de se escamotear, mas tampouco pretende apresentar seu ponto de vista como modelo ou exemplo do que quer que seja. Não se trata de um simples exercício de narcisismo, muito menos de “um armazém de banalidades pessoais legitimadas pelos novos direitos da subjetividade”³², como poderia defender Sarlo. No livro já citado, a crítica argentina se refere a uma “virada subjetiva” como tendência acadêmica e mercadológica atual. Isso se reflete no campo da literatura no que se chamou de um “retorno do autor”, o que implica uma relação e ao mesmo tempo uma distância a respeito do narcisismo midiático dos dias de hoje³³: uma relação porque é evidente que há uma receptividade do mercado editorial para a expansão da subjetividade, dentro de um cenário geral de espetacularização da intimidade; uma distância porque esse retorno não se produz ingenuamente, mas em diálogo com a crítica filosófica ao sujeito que culminou com a “morte do autor” decretada por Barthes.

31 DIELEKE, Edgardo; BRAVO, Álvaro. Documentales argentinos y brasileños: un mapa en fragmentos. In: *Grumo* 6.1. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

32 *Tiempo pasado*, op. cit., p. 134.

33 Para um desenvolvimento dessa discussão, ver KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

Se é possível dizer que a escrita autobiográfica de Glantz se inscreve numa “virada subjetiva”, ela faz ao mesmo tempo um movimento “para fora”, um deslocamento que implica sair do centro e deixar a linguagem falar a partir do que nos chega do outro e consequentemente do que nos é estranho³⁴. Poderíamos nesse sentido falar de uma autobiografia deslocada. Sugestivamente, a primeira cena de *Las genealogías* é o gesto da autora ligando o gravador para ouvir as palavras do pai. Há nessa escuta do outro uma marca da nostalgia que em diversos momentos aparece explicitada, assim como um estranhamento em relação à cultura dos pais, cuja língua ela não domina e religião não compartilha inteiramente. A escrita funciona nesse caso como um esforço, que de saída se sabe em certa medida fracassado — porque tudo o que será narrado *é e não é* seu —, de territorialização dos nomes, hábitos, costumes e histórias que compõem sua herança, um esforço de construção de um elo entre gerações, mas sobretudo de criação de um terreno comum, que é na verdade o próprio México, um México com sotaque yidish, que ressignifica o sentido de ser judeu; um México visto de fora e ao mesmo tempo de dentro, como quem percorre uma fita de Möbius.

Referências

- CORTÁZAR, Julio. *Diario de Andrés Fava*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- DIELEKE, Edgardo; BRAVO, Álvaro. Documentales argentinos y brasileños: un mapa en fragmentos. In: *Grumo* 6.1. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas*: tango, samba y nación. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- GASPARINI, Pablo. Patria y filiatrias (exilio y transnacionalidad en Gombrowicz, Copi y Perlongher). *Hispanérica. Revista de Literatura*, año XXXV (105), 2006.
- GLANTZ, Margo. *Las genealogías*. Ciudad de México: Alfaguara, 1998.
- MERCADO, Tununa. *Narrar después*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2003.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado*: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

34 Ver PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio — y cinco dificultades*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

HAVANAS IMAGINADAS: TERRA PROMETIDA, RUÍNAS E A CIDADE SUBTERRÂNEA

Rodrigo Lopes de Barros
Boston University

O Caribe parece sempre haver reunido os aspectos da Terra Prometida. Esse lugar mítico ostenta como principal característica não possuir história, mas apenas ser pura natureza. E mostrar-se como tal, isto é, como eminentemente paisagem, constituiu, como escreveu Lezama Lima, a imagem da América que se fixou desde os primeiros viajantes europeus que atingiram o continente³⁵. Caso exemplar, tantas vezes retomado, é o de Colombo, que, ao chegar ao arquipélago, assim nos conta: “a Espanhola é maravilha; as serras e as montanhas e as planícies e as campinas, e as terras tão charmosas e grossas para plantar e semear, para criar gados de todas as sortes, para edifícios de vilas e lugares. Os portos do mar aqui não haveria crença sem vista, e dos rios muitos e grandes e boas águas, os mais dos quais trazem ouro. Nas árvores e frutos e ervas há grandes diferenças daquelas da Juana. Nesta há muitas especiarias, e grandes minas de ouro e outros metais”³⁶. A Colombo, está evidente, chama-lhe mais a atenção a paisagem haitiana do que a de Cuba. Ele as contrasta, é bem verdade: são quase opostas. Porém, no que tange a sua certeza, que cresceria mais e mais ao longo das posteriores viagens, de haver descoberto a entrada ao paraíso terrenal, essas duas ilhas são engrenagens de uma mesma máquina mítica.

Pois nesse ar paradisíaco, há sempre a existência de um duplo, contraponto ou fantasma, que se apresenta imiscuído em forma de mistério ou horror: como se o jardim das maravilhas tivesse outro lado, sombrio, uma face de destruição e tragédia. O paraíso americano, na imaginação cavalheiresca dos viajantes, leva essa tensão de mundo sonhado e catástrofe, isto é, os dois pontos paradoxais que dão o sentido estranho das ruínas. Um desses primeiros conquistadores que chegou pela ilha de Cuba e que produziu um dos relatos mais intrigantes dessa outra presença foi o espanhol Álvar Núñez Cabeza de Vaca. Antes de aportar no Brasil, especifi-

35 LEZAMA LIMA, José. Imagen de América Latina. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). *América latina en su literatura*. México, D.F.: Siglo XXI, 2000.

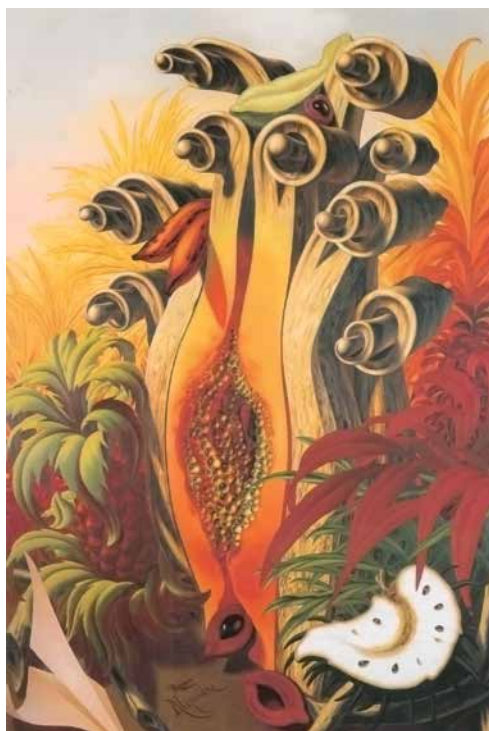
36 ANTEQUERA LUENGO, Juan José (Ed.). *La carta de Colón anunciando el descubrimiento*. Madrid: Alianza, 1992. p. 46.

camente na Ilha de Santa Catarina, e depois partir terra adentro para descobrir as Cataratas do Iguaçu em sua segunda viagem à América em 1542, Cabeza de Vaca esteve por Cuba numa viagem que terminou num naufrágio e posterior peregrinação de oito anos. Fato que o levou da Flórida ao que hoje é o Texas (então terras da chamada Nova Espanha), e de volta à cidade do México. Ao partir numa curta jornada, em 1527, entre portos cubanos de Santiago e Trinidad, a fim de preparar-se materialmente e buscar mantimentos para a viagem de domínio das terras mais ao norte, a mando do então governador Pánfilo de Narváez, Cabeza de Vaca, oficial do Rei e então possuidor dos cargos de tesoureiro e aguazil maior, depara-se com o outro lado do paraíso ilhéu, a destruição inerente ao mito:

eu saí [à terra], embora quis sacar alguns comigo, para ir em minha companhia, os quais não quiseram sair, dizendo que fazia muita água e frio e a vila estava muito longe; que outro dia, que era domingo, sairiam com a ajuda de Deus a ouvir missa. A uma hora depois de eu saído, o mar começou a vir muito bravo, e o norte foi tão récio que nem os botes ousaram sair à terra [...], a água e a tempestade começou a crescer tanto, que não menos tormenta havia no povoado que no mar, porque todas as casas e igrejas se caíram, e era necessário que andássemos sete ou oito homens abraçados uns com os outros para poder-nos amparar que o vento não nos levasse; e andando entre as árvores, não menos temor tínhamos delas do que das casas, porque como elas também caíam, não nos matasse debaixo. Em essa tempestade e perigo andamos toda a noite, sem achar parte nem lugar onde meia hora pudéssemos estar seguros. Andando nisso, ouvimos toda noite, especialmente desde o meio dela, muito estrondo grande e ruído de vozes, e grandes barulhos de cascavéis e de flautas e tamborins e outros instrumentos, que duraram até a manha, que a tormenta cessou. Nessas partes nunca outra coisa tão medrosa se viu; eu fiz uma prova disso, cujo testemunho enviei à Vossa Majestade. Segunda-feira pela manhã baixamos ao porto e não achamos os navios; vimos as boias deles na água, onde conhecemos serem perdidos, e andamos pela costa por ver se achávamos alguma coisa deles; e como nenhum achávamos, metemo-nos pelos montes, e andando por eles um quarto de légua de água achamos a nacela de um navio posta sobre umas árvores, e dez léguas daí pela costa, se acharam duas pessoas de meu navio e certas tampas de caixas, e as pessoas tão desfiguradas pelos golpes da penha, que não se podiam conhecer; acharam-se também uma capa e uma colcha feita em pedaços, e nenhuma outra coisa apareceu.³⁷

37 NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Álvaro. *Naufragios y comentarios*. Madrid: Calpe, 1922. p. 3-4.

É a partir dessa tensão, talvez, entre paraíso e destruição nos informes reais, ou seja, entre a visão de um Colombo e um Cabeza de Vaca, que podemos encontrar um ponto de abordagem para partir da obra plástica de Ramón Alejandro até a literatura cubana que ganhou força a partir da década de 1990 em diante, em específico a obra limítrofe, que não distingue entre ensaio, crítica e ficção, de Antonio José Ponte. Dois intelectuais que, além de paradigmáticos para a cultura atual de Cuba, viram suas trajetórias se entrecruzarem. Ponte, em 1999, lança seu livro dedicado ao pintor, texto mais tarde reproduzido em várias partes, tanto em espanhol quanto em francês. Ao analisar aquela obra pictórica, ele dispara: “qualquer pintura de Ramón Alejandro, inclusive as mais plácidas, parecem encerrar algo secreto e terrível. E quando não pinta o tremendo, é porque encontra-se pintando o momento que antecede ao tremendo. Suas máquinas e suas frutas possuem, cada uma a sua maneira, naturezas perigosas, e ele trabalha nelas com o mimo de quem consegue destilar muito doces venenos”³⁸



Ramón Alejandro, *Voluptas* (1992)

38 PONTE, António José. Ramón Alejandro. In: *Ramón Alejandro*. Paris: L'Atelier des Brisants, 2006. s/p.

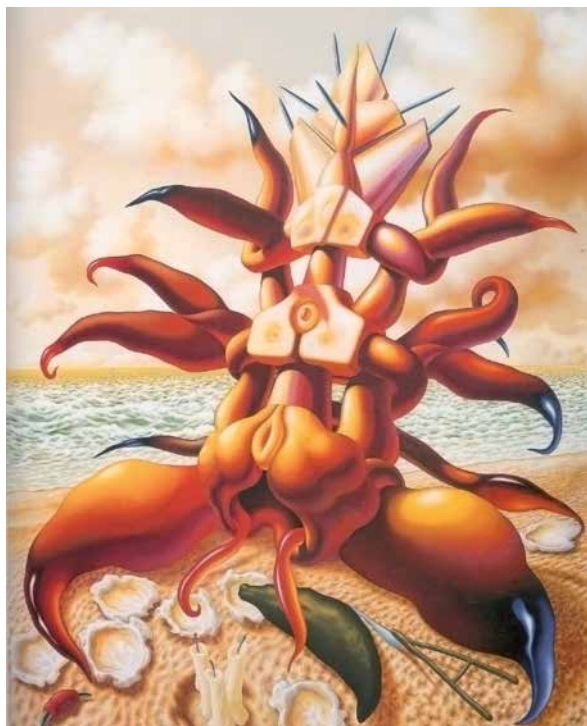
A visão do pintor cubano concentra esse prazer e horror, imersa principalmente na maneira de retomar um dos objetos mais intrigantes do que foi então esse desconhecido Novo Mundo: as novas, atraentes e poderosas frutas. Tão importantes que os espanhóis e outros, tão ávidos e obcecados com a caçada mítica ao Eldorado, descobriram e introduziram em sua culinária esse ouro orgânico, comestível, que se revelou uma guinada extrema em sua vida cotidiana. Fernando Ortiz, assim, descreve o impacto que tiveram o estranho e inesperado “achado” nos hábitos de todo um outro lado do atlântico: “o tabaco, como a quina e a coca, como o milho, o tomate, a batata, o mamão, o pimentão, a mandioca, a batata-doce, o cacau, o amendoim, o caju, o abacate, o abacaxi ou ananás, e outros produtos naturais e agrícolas, os quais hoje constituem talvez a maior parte da alimentação vegetal do mundo”³⁹. O escritor Antonio José Ponte, em seu ensaio *Las comidas profundas*, divaga também sobre como, em Cuba, o metal precioso sacado do solo eram os novos tipos de alimentos que iam em direção à Europa: “a única mineração que dava frutos suficientes naquela terra era a que retirava dela raízes e tubérculos comestíveis”⁴⁰.

Ramón Alejandro retrata o tema do descobrimento, do impacto e do poder visual que devem ter proporcionado as frutas naqueles primeiros homens que se aventuraram pelas matas da terra desconhecida. Elas assumem toda a importância possível em sua obra. Chegam ao limite de se igualarem, se não até de suplantar e tomar o lugar da figura humana. São frutas que têm a densidade de um corpo, ou de partes dele, que se mesclam com o próprio homem (homem e natureza reunidos num só espaço físico), provocando o espectador não apenas em seu sentido meramente gustativo, com seu sabor diferente a tudo anteriormente provado, mas em sua faculdade ótica e, por consequência, erótica. Repetimos, as frutas em Ramón Alejandro são antes de tudo corpóreas: vaginas, pênis, pernas, braços e, principalmente, rostos. A fruta é o rosto da América, a fruta é o rosto de Cuba, é o primeiro contato com a exterioridade que a olha. A fruta-vagina que nos olha, como no quadro *Voluptas* (1992). O crítico Raúl Antelo, num texto sobre Albert Eckhout e Clarice Lispector, sentencia, ao analisar as frutas americanas nas naturezas mortas holandesas: “a natureza não é mais estranha quando é humanizada”⁴¹.

39 ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987. p. 113.

40 PONTE, Antonio José. *Las comidas profundas*. Angers: Éditions Deleatur, 1997. p. 22-23.

41 ANTELO, Raul. The stream of Brazilian life: still leven, natureza morta and world market. Conferência apresentada na Cátedra Rui Barbosa de Estudos Brasileiros, Departamento de Estudos Latino-americanos, Faculdade de Letras, da Universidade de Leiden, 18 de março de 2008.



Ramón Alejandro, *Olokun* (1996)

A fruta, na tradição da natureza morta, ocupa esse espaço de colocar-se como a face, recorrência ilustrada por Cabrera Infante: “alguns pintores, como Jan Brueghel, o Veludo, parecem pintar só flores e frutos. Outros, como Cézanne, reduzem as frutas a formas geométricas puras. Enquanto outros ainda, como Arcimboldo, fazem das frutas inquietante *trompe-l'œil*: visões fantásticas que são paranoia pura. As frutas compõem uma cara, a cara se descompõe em frutas”⁴². Para depois entrar na especificidade da obra de Ramón Alejandro: “poucos pintores, no entanto, colocaram as frutas (ou apenas uma só fruta repetida, o mamão [*papaya*]) como centro de seu universo plástico. Esse pintor é Ramón Alejandro, cubano de Paris, que assim desfruta. O mamão é para ele a presença, não a recordação, de um Éden particular, mas não privado”⁴³. Nesse sentido, Cabrera Infante foi preciso. O que mais nos chama a atenção em Ramón Alejandro é esse paraíso particular, diria até singular, que destoa de uma visão simplesmente idílica e pacificada, e nos

42 CABRERA INFANTE, Guillermo; ALEJANDRO, Ramón. *¡Vaya Papaya!*: Ramón Alejandro. Paris: Le Polygraphe, 1992. s/p.

43 Idem.

faz ter o desejo de desvendar a singularidade de suas pinturas, a tensão que existe entre jardim e selva, entre a calma da natureza controlada e a perversidade de seu descontrole, entre prazer e dor: como se pertencessem ao limite da busca erótica como nos conta Georges Bataille.

Rafael Rojas, que antes analisou a relação entre Ramón Alejandro e o erotismo como visto por Bataille, nos faz ver que essa oposição está no desejo de acesso perverso ao interior — interior da fruta ou do corpo, que são a mesma coisa. A partir de seu entendimento do quadro *Olokun* (1996), ele relata: “mas a fruta, o molúsculo e a carne compartilham uma mesma entranha, a polpa. [...] Nesses interiores da carne transcorre toda a história da sensibilidade, com seus eventos de gozo e suplício, dilacerações e alívios, aspereza e suavidade”. Mas é a polpa do paraíso, em sua dor e gozo, de um paraíso perverso, mas prazeroso, paraíso doce da fruta açucarada, dos três beija-flores que tomam o mel erótico que escorre da fruta, agora meio órgão sexual feminino, meio coração, mas ao mesmo tempo cercado por espinhos, como em *Le sacré cœur* (1992), em que ao fundo se vê a paisagem desmatada e preenchida agora por espaços palmeiras, ou o da fruta aprisionada por máquinas de dentes afiados que a devoram como em *El gusto del poder* (1991). Máquina simbiótica, da típica tradição colonial, que chega à América para exercer seu domínio, alimentando-se de sua natureza, incorporando-a em seu funcionamento. O gosto do poder é o da fruta, é o do domínio da vida diversa e essencialmente frágil e aberta ao deleitamento que existia no Novo Mundo: daí que uma anterior versão da mesma imagem, desenho executado em pedra negra sobre papel, leva o título de *Fatum* (1990), palavra em latim que significa “fado”, “destino”, mas também “fatalidade” ou “ruína”. É Cuba (a bandeira com a estrela solitária tremula à esquerda) já arruinada, com seu destino traçado nos primórdios de seu descobrimento.

Em Ramón Alejandro temos o paraíso, mas o paraíso como ruína antecipada. Isto é, encontramos todos os temas clássicos da representação do Éden. Uma de suas últimas pinturas, *Allá va candela* (2008), é um exemplo quase perfeito da convergência de tais aspectos simbólicos — o fluxo incansável de água, a serpente (que em forma de castiçal sustenta uma labareda de fogo) e, sem dúvida, a árvore que ocupa de maneira importante o primeiro plano da tela. A árvore, ou a árvore da vida, é um dos signos primordiais da paisagem idílica, extremamente comum tanto na tradição que segue do Novo Testamento quanto em algumas cosmogonias orientais; sua recorrência é quase sempre trazida à tona em trabalhos de mitologia comparada, junto com rios mágicos e montanhas sa-



Ramón Alejandro, *Le sacré cœur* (1992)

gradas, como sendo o lugar, ou ponto central, do paraíso. Richard Heinberg assim o coloca: “ao adentrar o mundo mítico do paraíso, percebemos primeiro sua única e notável paisagem; em narrativa após narrativa, encontramos uma descrição de quatro rios sagrados, junto com uma árvore mágica e (ou) uma montanha mágica”⁴⁴. Segundo Heinberg, há exemplos da árvore mítica nas mais variadas culturas, a sagrada planta *haoma* dos antigos iranianos, as duas árvores na narrativa do Éden no Gênesis — a árvore da vida e a árvore do conhecimento —, também as duas árvores dos babilônios, além da árvore cósmica *Yggdrasil* dos escandinavos, e muitas outras entre cosmogonias de tribos da Índia, China

44 HEINBERG, Richard. *Memories and Visions of Paradise: Exploring the Universal Myth of a Lost Golden Age*. Los Angeles: Jeremy Tarcher. p. 58.

e América do Norte. Árvore que, como dito, geralmente está implantada numa montanha, de onde saem as águas dos leitos sagrados: água corrente, terra elevada, árvore central, todos são aspectos que vemos nessa tela de Ramón Alejandro. Ademais, frutas. Frutas que colgam das árvores, que brotam do solo, que são carregadas por objetos voadores. A fruta é o primeiro objeto erótico antes da queda. Para os birmaneses, por exemplo, o homem era andrógino, ou sem sexo, e é com o degustar da fruta (ou grão) que se instala a divisão⁴⁵.



Ramón Alejandro, *El gusto del poder* (1991)

É interessante notar que a fruta dentro do mito geral do paraíso é antes de tudo ligada ao fetiche. A fruta é o fetiche por excelência. É o objeto isolado, o produto final, autônomo e completamente separado do processo de criação que o originou. Voltemos a Heinberg: “a degustação da fruta proibida, e outras metáforas usadas para descrever a queda, sugerem que a degeneração espiritual dos seres humanos aconteceu por causa de seu excessivo envolvimento com o

⁴⁵ Ibidem, p. 90.

produto final da criação, o mundo manifesto das coisas e das formas”⁴⁶. A fruta é a fascinação do homem com a forma; em Ramón Alejandro, é a forma pura, e é paradoxalmente a destruição, a dor, a queda, a desgraça e a ruína. Por isso, são frutas muitas vezes téticas, venenosas, mortais: elas anunciam a decadência de quem as olha, de quem as deseja, de quem está prestes a comê-las. Severo Sarduy, ao definir a obra do pintor, cunhou a expressão: uma arqueologia previsível. Para ele, as criações de Ramón Alejandro não são a celebração do novo, do nascimento, da juventude, mas são antes o futuro de uma era poderosa, que cairá em profundo sono. Ao falar de algumas máquinas produzidas anteriormente por ele, perdidas em paisagens desoladas, Sarduy fez considerações que podemos aproveitar no âmbito da fruta:

Alejandro dá uma visão, numa luz prismática e astral, de suas construções que revestem simulacros dos mais diversos, figuras das mais diferentes. Estas naves em aparência estáveis e bem dispostas — como as estruturas de traços góticos — que o pintor nos dá em enigma são o emblema da compulsão edificadora humana, a chave do *homo faber*, mas também aquela da sua irreflexão e a sua imprevisão: um sopro, um sismo ligeiro podem as inverter. Estas são ruínas *avant la lettre*, os vestígios duma *arqueologia previsível*. Estas construções não são mais que a definição dum mesmo desenho: as proporções do homem ao centro da rosácea dos números⁴⁷.

As frutas são também como construções, talvez ainda mais. Elas podem nos alimentar (tanto física como mentalmente) e converterem-se em outro tipo de energia, em sonho, em ato sexual, ou simplesmente apodrecerem, serem engolidas pelo tempo, em todos os casos, desaparecerem transformando-se em outra forma, como fazem as ruínas. Ou seja, seriam ruínas porque já se mostrariam como aquilo que vai decair, que vai estar putrificada, pois as frutas estão abertas e ao relento em seus quadros. Antes de um erotismo trivial, é algo de corrompido, algo de morte que encontramos, desse devir inexorável. Vemos, então, que a temática do paraíso em Ramón Alejandro é não a do paraíso futuro e redentor, mas a do paraíso perdido, de uma civilização, natureza e paisagem que já não é mais existente e que sobrevivem por seus sonhos. No caso da América pré-colombiana, é um sonho de natureza, de domínio total da criação, em suas mais poderosas

46 Ibidem, p. 93.

47 SARDUY, Severo. Une archéologie prévisible. In: *Ramón Alejandro*. Paris: L’Atelier des Brisants, 2006. s/p.

formas e sentidos, mas se fôssemos aprofundar, a paisagem de Ramón Alejandro é dupla, pois trata da América pré-colombiana em geral, mas também da Cuba pós-revolucionária, é o antes e o depois de duas revoluções, a da conquista e a de Castro, são dois amontoados de ruínas em uma imagem, dois planos sobrepostos que dialogam, como se duas eras tivessem caídas em um mesmo destino.



Ramón Alejandro, *Allá va candela* (2008)

O já citado *Las comidas profundas*, de Antonio José Ponte, livro ilustrado por Ramón Alejandro, vai desenvolver a tese de que comer é submergir-se em ruínas, em um sítio arqueológico. “Comer é afundar-se, escavar, sacar para fora as raízes, cimentos, postes”⁴⁸. A comida é ruína, no sentido que em sua ausência, em sua escassez (como no caso de Cuba no “Período Especial em Tempos de Paz”, economicamente destruída após o fim da União Soviética), ela torna-se metáfora. A ruína, como definiu a filósofa María Zambrano, é a metáfora por excelência⁴⁹. E a comida para Ponte é o que pode ir facilmente de um significado primeiro a outro, como na transformação de panos de chão em carne, de cascas de toronjas em leite. Ele inicia o relato evocando sua mesa vazia: “escrevo sobre a mesa de comer. A mesa está coberta com uma toalha oleada, com desenhos

48 PONTE. *Las comidas profundas*, op. cit., p. 22.

49 ZAMBRANO, María. *Uma metáfora da esperança*. As Ruínas. Sopro, n. 37, out. 2010.

de comidas: frutas e carne assada e copos e garrafas, tudo o que não tenho. Meu castelo na Espanha é escrever de comidas. Sentar-me à mesa vazia e tapar com a folha em branco os desenhos de comida e escrever de comida na folha”⁵⁰. Nessa ausência, a comida somente pode ser profunda ou subterrânea, isto é, imaginária ou clandestina. No primeiro caso, o faminto, ou o escritor, transforma-se em cartógrafo, buscando terras imaginárias. A natureza americana, antes abundante, está destruída, a agricultura cubana já não funciona, já não alimenta, adentramos o resgate do cada vez mais deformado dentro da memória. Conta Ponte: “suponho que ao norte abundarão as pinhas e os pães. Como um velho cartógrafo que enche mapas de baleias e éolos e gente das antípodas, coloco em algum ponto o Lugar De Onde Vêm As Comidas Saborosas (vi-o num postal, um quadro de Paul Klee). E ainda chamo esse lugar imaginário Cuba”⁵¹. No segundo caso, o da comida subterrânea ou clandestina, a loucura do objeto erótico ou a crise econômica expande a metáfora, a busca por substituição. Ponte reconta as histórias do poeta Guillaume Apollinaire, de homens comedores de sapatos femininos: eles os igualam à carne da mulher que os rechaçou, e aproveita também para dissertar sobre as substituições alimentícias no mercado negro de Cuba. Lá:

duas matérias ocupam principalmente as buscas substitutivas [...]. Uma é a carne. Pretender a materialidade de um boi, a vida que palpita nessa montanha de comida, nesse bolsão de sangue. Outra, o bom álcool. Pugna-se em líquidos opacos, fabricam-se elixires de nomes surpreendentes: Champanhe de Rede, Baixa-te-a-calcinha, Cospelonge, Espera-me no-ap, Pyong Yang, Osso de Tigre. (Pyong Yang foi o nome mais distante que pôde ocorrer a um dos fabricantes. A cidade mais distante é a que se atravessa no meio da bebedeira. Caminha-se por ruas desconhecidas e, no caso de cruzar-se com alguém, não se chega a entender suas palavras)⁵².

Como dito, a escassez alimentícia é obra de um estado de sítio em que se vivia ou ainda se vive na ilha caribenha. Um estado de guerra que se nomeou ironicamente de Período Especial. Foi um estado de exceção dentro do estado de exceção, se tal coisa é possível. Não é por acaso, então, que, em *Las comidas profundas*, Ponte esteja todo o tempo buscando paralelos à sua própria situação,

50 PONTE. *Las comidas profundas*, op. cit., p. 7.

51 Ibidem, p. 11.

52 Ibidem, p. 31.

comparando-a com as vividas por outros escritores sob as restrições de um conflito bélico. Ao descrever o estado de Virginia Woolf durante a Segunda Guerra Mundial, isolada no campo, depois de ter sua casa destruída por um bombardeio alemão e só lhe restando imaginar a comida que lhe falta à mesa, Ponte assinala:

em meio à guerra, para o romancista não se trata de conseguir alimentos, cozinhá-los, comê-los. Não deixa de padecer de um apetite comum, mas o que talvez mais lhe preocupa é socorrer o afrouxamento de sua escritura. Interessa-lhe manter o domínio sobre as palavras que dizem as comidas, que dizem a vida de antes da guerra. Procura não perder o poder sobre o restringido, importa-lhe agarrar o que provavelmente já não seja alça de nada, a palavra, um fragmento de jarra sacado dos escombros de algum bombardeio. Os romances ingleses (quem melhor o sabem são seus tradutores) abundam em jardins, em nomes de plantas. Em meio à guerra, o romancista sabe que não pode descuidar o jardim nem a despensa, pois os nomes de comidas e flores se fariam tão literários e longínquos, como os de estrelas. Salsichas e bacalhau respondem às marés do mercado negro e deverão responder às flutuações daquele que escreve. Aqui também acaba o ano e as comidas se tornaram palavras, projetos de existência ou de memória. Estão no futuro e no passado, nunca agora. No presente, a língua não as toca mais que por seus nomes. Do remendo de tragá-las, brotam palavras e o fogão e a mesa se repletam delas. [...] Como romancistas em meio de uma guerra, necessitamos falar daquilo que nos alimenta, é difícil acreditar no tangível quando aparece. Resulta tão mitológico comer, que os alimentos deverão aparecer por ensalmo, recitados. [...] Paris durante 1871, Barcelona em guerra civil, a Londres da guerra e do pós-guerra de Virginia Woolf e Eugenio Montale: não encontro melhor modo de explicar-me as comidas que fazemos, senão as tomando como provisórias, substitutivas, comidas de campanha. A guerra — pode ver-se nos diários de Virginia Woolf — antecede a qualquer mobilização e sucede às ondas de licenciamentos⁵³.

O grande livro de Ponte sobre a guerra é *La fiesta vigilada*, de 2007. Se começarmos a analisar o livro pela capa, encontraremos que é editado pela catalã Anagrama, com uma portada que segue o tipo da coleção em que se insere: “Letras Hispânicas”. Daí que abaixo do título e do nome do autor deve seguir uma imagem, e no caso de Ponte, uma fotografia, a qual singularmente nos chama a atenção. No primeiro plano, um homem em traje negro de festa, elegante, gravata

53 Ibidem, p. 34-36.

borboleta, cabelo bem penteado, usa um discreto — mas aparentemente caro — relógio na mão esquerda, abraça ferozmente uma mulher loira, da qual não se vê o rosto, e que pela contração de seus músculos, notáveis pelo vestido que deixa suas costas à mostra, parece haver sido pega de surpresa e reage. A fotografia é feita um segundo antes que a mulher o empurre de volta. O homem está mascarado, se esconde atrás do corpo feminino, leva bigode peculiar, em suma, parece não desejar que o reconheçam, ou melhor, que registrem sua presença naquela festa.

Outra opção é que, consciente de que terá a sua imagem apreendida, ele se exhiba. Ao abraçar a mulher, seus olhos não fazem contato com ela (mas sim com a câmera), ignorando a fêmea, como se fosse apenas um objeto que lhe dá poder, superioridade em relação a quem o olha. Ainda o mais peculiar da foto, porém, são dois dados. Homem mascarado e mulher, apesar de estarem em primeiro plano, são vistos levemente borrosos. O fotógrafo, em realidade, realizou o foco em um casal que está ainda mais atrás e, apesar de menor, quase desaparecido, o rosto do outro homem surge com perfeita nitidez. Talvez o fotógrafo quisesse, na verdade, registrar as figuras ao fundo. Esse outro homem não usa máscara, também está abraçado a uma mulher de costas, e tampouco seu olhar não está dirigido à câmera fotográfica, mas ao primeiro homem: o mascarado irreverente. Ele o vigia. Daí, então, que a fotografia se encaixa perfeitamente ao título. Ela nos passa a sensação de que a festa está tensa, artificial, mais próxima de um jogo de esconde-esconde, de gato e rato, de subterfúgios e aparências. Ou seja: não é uma festa. Não pode existir uma festa vigiada. “Os revolucionários haviam feito da festa um obsessivo centro de ataque durante o antigo regime”, declara Ponte⁵⁴. Ataque ao ócio, à música frívola, à vida noturna, ao cinema.

Bataille, sempre ele, no seu texto sobre *A noção de despesa*, coloca a festa como uma das formas do gasto inútil, como um evento que se encontra mais ao lado do descontrole, da anomia, da permissibilidade talvez extrema, do que da restrição. A vigilância e a festa dificilmente chegam a coexistir: uma deve muito frequentemente anular a outra. Bataille escreve: “as destruições, no noroeste norte-americano, chegam a incêndios de aldeias, a afundamento de frotas de canoas. Lingotes de cobre brasonados, espécies de moedas às quais por vezes se atribui um tal valor fictício, [...] são quebrados ou jogados ao mar. O delírio próprio da festa associa-se indiferentemente às hecatombes de pro-

54 PONTE, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama, 2007. p. 124.

priedade e às dádivas acumuladas”⁵⁵. A festa deve ser o excesso, enquanto a vigilância é constrição, necessidade de verificar se a norma está sendo observada, em última instância, denunciar o que foge do estabelecido. A festa pressupõe que o ocorrido em seu interior não está sujeito a uma revisão futura. A festa vigiada é, na verdade, uma pseudofesta.

Em seu texto mais conhecido, Guy Debord defendeu — como parte de sua tese sobre a sociedade do espetáculo — que contemporaneamente não existem mais festas propriamente ditas, como as arcaicas que acompanhavam o tempo cíclico da natureza, mas apenas pseudofestas, integradas à imagem, ao domínio da aparência, e não ao do ser, que reina agora sobre todas as esferas do vivido: nossa época é sem festa, não há participação de uma comunidade no dispêndio luxuoso da vida, já que a sociedade não possui nem comunidade, nem luxo. As pseudofestas são paródias de suas antecessoras, são decepçantes. Para Debord, as festas são tão inexistentes no capitalismo quanto foram nas ditas sociedades socialistas: um espetáculo difuso, outro integrado, nada mais. Ambos simulacros de festas, festas sob controle⁵⁶.

A grande festa da pobreza deveria ser a Revolução. É quando aquele, vindo da escassez, poderia em tese, por meio da violência, aceder aos objetos antes colocados em uma esfera apenas acessível às classes ricas. Chegar ao luxo, isto é, levar os famintos à possibilidade do gasto improdutivo, deveria ser em última instância o seu objetivo. Ironicamente, a Revolução cubana instaurou antes a pobreza como norma e o luxo como inimigo. Caso paradoxal é o de Lezama Lima, com sua escrita completamente não escassa, excessiva, dispendiosa, chegou, nos anos seguintes à tomada do poder pelo novo regime, ao tratar sobre o tema, a um entusiasmo digno de nota: “entre as melhores coisas da Revolução cubana, reacionando contra a era da loucura que foi a etapa da dissipação, da falsa riqueza, está o haver trazido de novo o espírito da pobreza irradiante, do pobre sobreabundante pelos dons do espírito”⁵⁷.

Há que perceber, porém, que em Lezama pode existir um jogo duplo. Talvez, diante da pobreza colocada como norma pela revolução, a criatividade sobreviverá. Como bem destacou Jorge Luis Arcos, Lezama logo se tornou críti-

55 BATAILLE, Georges. *A parte maldia*: precedida de “A noção de despesa”. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 35.

56 DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

57 LEZAMA LIMA, José. A partir de la poesía. In: *La cantidad hechizada*. Havana: Unión, 1970. p. 49-50.

co da situação cada vez mais insustentável diante das limitações dos intelectuais revolucionários⁵⁸. A argumentação sobre revolução e pobreza em Lezama pode ser vista como uma última e desesperada tentativa de adorná-la de luxo, já é um indicativo de que a festa, o desperdício, não teriam mais o lugar central, o espaço dos famosos banquetes fartos do autor. Ponte, sobre a passagem de Lezama, é ainda mais duro: ele não imaginaria que a pobreza chegaria a tão altos níveis. Para Lezama, a imaginação cubana se alicerça historicamente na falta. Haveria uma fórmula onde dinheiro e criatividade ocupariam posições inversamente proporcionais, bastaria abrir mão de um para aceder ao outro, um Lezama quixotesco: “a revolução de 1959 será a encarregada de que uma parte dessa fórmula — pobreza — ocorra para todos. O irradiante, como em toda revolução, alastra-se ao tempo das promessas, ao futuro”⁵⁹.

Ponte é uma espécie de herdeiro involuntário dessa pobreza que nem Lezama chegou a imaginar. Tem que partir desse lugar inóspito, desértico, para fazer literatura. Daí, também, talvez venha o jogo duplo, no texto de Ponte, que paira sobre a comida e a escassez. A fome também faz parte do repertório barroco, vai dizer: “não nos solta o horror ao vazio (a fome costuma ser sinuosa, não rotunda, costuma falar em espirais, não de forma reta, é barroca, não parca)”⁶⁰. E barroca também é a decadência urbana. Havana, então, para o autor, é uma cidade de paredes despintadas, que de tão gastas parecem sempre estar sob chuva, a chuva está impressa nas paredes, com manchas de limo: a cidade desmorona. As estruturas entram em colapso, colunas são derrubadas, sacadas, demolidas. O único luxo é o próprio habitante, ele possui a suntuosidade de viver: “todos os dias [o havaneiro] faz-se acreditar que vive e que cada um de seus gestos, de seus hábitos e de suas surpresas, somam Havana. Parece dizer: sou o único luxo dessa cidade mais miserável a cada dia”⁶¹. Ao instaurar a Revolução, o regime buscou afastar-se do excessivo, do abundante, e preferiu a aridez da militarização, o isolamento dos habitantes, a monopolização intelectual, a perseguição aos homossexuais. Não se podia divergir, desviar. Mas a

58 ARCOS, Jorge Luis. El barroco carcelario: Lezama Lima y la revolución, 40 años después de “Paradiso”. In: *Cubaencuentro*, 04 jul. 2006.

59 PONTE, Antonio José. *El libro perdido de los orígenes*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2004. p. 162.

60 PONTE. *Las comidas profundas*, op. cit., p. 36.

61 PONTE. Antonio José. *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*. Madrid: Verbum, 2001. p. 41.

falta é um dos motores da imaginação, umas das formas de sobrevivência criativa que foi encontrada por muitos habitantes da ilha: “a escassez é o paraíso para o nominalismo e o mercado negro”⁶².

Slavoj Žižek, na sua vertente leninista, afirma que desejar privar a revolução de excessos é querer uma revolução sem revolução⁶³. Seria o momento em que o chamado proletariado leva a si mesmo ao instante no qual poderá romper com todos os limites, destruí-los, e, por consequência, abrir a oportunidade de instaurar uma nova ordem do tempo histórico. Algo tem constantemente saído errado nesse esquema: a nova ordem, já posta em cena e tornada vigente, deve passar não mais a admitir a festa em sua plena manifestação. Essa foi uma das grandes contradições do socialismo soviético, como percebeu Susan Buck-Morss, ao analisar sua cultura de massas. Nas comemorações do aniversário da Revolução de Outubro, ou seja, na celebração da festa maior, o que também deveria ser uma nova festa, uma nova rachadura no tempo histórico, tornava-se possível de ser novamente criada, e a encenação da Revolução poderia transformar-se na Revolução mesma, com todo seu excesso, dispêndio e anomia. Por isso, a revolução teve que ser teatralizada no momento de revisita-la⁶⁴. Ou seja, teve que converter-se numa pseudofesta, numa festa vigiada. Cuba parece seguir a mesma fórmula: “e a mesma revolução capaz de mobilizar a centenas de milhares de pessoas para seus aniversários, condenava qualquer contato de festejo entre a gente. Procurava administrar o entusiasmo e a alegria, derivar estes rumo a normas políticas fabris”⁶⁵.

Debord cunhou o termo sociedade do espetáculo, e não sociedade do consumo, pois a não festa e a teatralização da vida, sua transformação em espetáculo, é a característica que dominou o controle das utopias de massa durante o século XX. Daí que a fotografia estampada na capa de *La fiesta vigilada* pareça tão teatral, uma encenação para o olho da câmera. E daí, também, que o autor da imagem seja ninguém menos que Robert Capa: talvez o mais importante fotógrafo de guerra do século XX, com coberturas da Gerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial, que lhe deram o reconhecimento de ser o olho moderno do campo de batalha. A maior teatralização em Cuba, segundo Ponte,

62 PONTE. *Las comidas profundas*, op. cit., p. 34

63 ŽIŽEK, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*. London: Verso, 2002. p. 28-29.

64 BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge: MIT, 2002. p. 140.

65 PONTE, *La fiesta vigilada*, op. cit., p. 126

talvez nem seja a Revolução propriamente dita, mas a ideia de uma guerra constante (um outro meio que deveria tender ao dispêndio, ao gasto improdutivo). Há uma pseudoguerra contra o inimigo ianque, que de tão encenada encerrou seu parque temático. Em dois sentidos: o da festa que deveria ser a própria revolução e o da festa da sociedade do espetáculo. Ou seja, deixou-se a ilha do prazer, do jogo, da prostituição, da música, da máfia, como era comumente caracterizada Cuba antes da Revolução, para chegar a deformar a cidade de Havana, destruir seus edifícios e esburacar suas ruas, mudar a paisagem urbana de maneira total, junto com o hábito das pessoas, o investimento governamental, o discurso nacionalista. Depois da instalação dos dispositivos nucleares soviéticos, durante a chamada Crise dos Mísseis, nas palavras de Ponte, Havana era uma cidade à espera do apocalipse:

se algum cabaré havaneiro ficou em funcionamento foi para abri-lo às delegações de governos estrangeiros que visitaram a cidade. O país clausurou suas praias e concentrou toda a sua atenção nos arsenais secretos: mísseis ou radares. A indústria da guerra veio a substituir a indústria do turismo, preparativos bélicos revelaram o esquema turístico. A música foi substituída por arengas, a prostituição por outras formas de fanfarronices do corpo. E Havana foi declarada campo de guerra que duraria décadas. Até Hoje. Porque, passada a crise dos mísseis, ainda é rentável contar com ameaça militar estrangeira. (Nada melhor que um bom inimigo para coerir e brindar personalidade). A capital cubana começou a viver sob um mais ou menos flexível toque de recolher. Toda tenção desperdiçada em ressaltar determinado corpo num prostíbulo ou cabaret, todo empenho em um número entre o resto de algarismos da loteria ou da roleta, foram concentrados na campanha para fazer uma pequena ilha politicamente inesquecível. Os sonhos do turismo serviram, devidamente reciclados, para a política. Até conseguir do estado de sítio, do toque de recolher, gratificações turísticas. Até converter Cuba em parque temático da Guerra Fria e fazer coexistir de algum modo a Havana que descreveu Graham Greene com a Havana de um recordo bélico de Antonio Benítez Rojo⁶⁶.

Não é à toa que Ponte, ao escrever seu conto *Un arte de hacer ruínas*, vai apagando lentamente a Havana arruinada da superfície, através de demolições e desabamentos, e a remonta no subterrâneo, escondida sob o nome de Tugúria:

66 Ibidem, p. 66-67.

a cidade-memória⁶⁷. Pois com Havana em ruínas, com a cidade bombardeada e destruída pela catástrofe da Revolução, ela só pode existir como uma metrópole imaginada: isto é, transferida e remontada pela memória em outro espaço, acessível somente ao escavar, comer, criar uma metáfora. A cidade subterrânea de Ponte, sua Tugúria, ocupa o mesmo espaço de significado das frutas de Ramón Alejandro, é a tentativa de acessar o interior do corpo-cidade: mesmo que isso provoque dor ou colapsos. Ponte, em seu ensaio um tanto autobiográfico, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, esclarece que o espaço urbano está cada vez mais fabulado, acredita que “fazemos e habitamos cidades simbólicas, procuramos o modo de lê-las à maneira em que se leem os livros. Folheamos ruas como o faria um leitor, as folheamos. E achando-as em livros, o leitor quer reconhecê-las, transformar-se assim num pedestre de Utopia”⁶⁸.

O fato, porém, de que Havana agora em ruínas só possa existir como imaginada desdobra-se também em vários outros artistas: parece ser essa a única maneira de sua sobrevivência estética como cidade. O pintor Aldo Menéndez, com sua técnica de colagem, ou de simular colagem, converte a ruína em uma visão cinemática, como se os destroços da cidade compusessem um filme distópico, posterior a uma aniquilação, mas que se compõe apenas momentaneamente, causando certo distanciamento: o que faz é quase uma inversão, como se as ruínas passassem a ser o virtual, o que não pode ser tocado. Caso também do artista plástico Fernando Rodríguez, que criou para si o amigo ficcional Francisco de la Cal, um homem simples que ficou cego em 1960, logo após a Revolução. Não podendo ver a cidade em ruínas, e sendo extremamente patriota, ele tem sua própria interpretação e crença de todos os avanços anunciados pela propaganda do regime. Rodríguez atua, então, como o meio de expressão do cego, construindo suas obras a partir das descrições que recebe do amigo, de como ele imagina em sua mente o presente⁶⁹. O resultado é um óbvio descompasso entre sua visão, muitas vezes mítica, com o presente habitado por aqueles que de uma certa maneira são obrigados a enxergar o abandono: desde o casamento entre Fidel Castro e a Virgem da Caridade, até a riqueza gerada pela produção agrícola em tempos de escassez, como na obra *O Camponês Orgulhoso* (1997). Outro também que parte das ruínas para uma cidade imaginária é Vicente Hernández, que em

67 PONTE, Antonio José. *Un arte de hacer ruinas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.

68 PONTE. *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, op. cit., p. 26.

69 CAMNITZER, Luis. *New Art of Cuba*. Austin: UT Press, 2003. p. 289-290.

quadros como *Opus Habana* (2008) muda a linha típica da cidade, seu porto que a divide em duas, a um campo barroco, como se ela tivesse sido transferida a uma história de fantasia que se passa no século XVIII. Vicente Hernández está repleto de máquinas voadoras. Máquinas voadoras que podem até ser vistas como reaparições de peças anteriores de Ramón Alejandro. Máquinas voadoras: como uma escapatória da claustrofobia típica das ilhas.



Ramón Alejandro, *Le virginal* (1968)

Mas voltemos então a Ramón Alejandro. Nele, as máquinas, antes de chegar ao referido *El gusto del poder*, tiveram as suas primeiras aparições em *Le virginal* ou *Ce n'est pas du Louis XV* (1968). Eram então muito bem talhadas, de cores férreas, e isoladas, como instrumentos de tortura fotografados durante sua exposição em algum museu europeu, mas ainda tão bem conservadas que poderiam também estar em pleno funcionamento, reclusas no recinto asséptico de algum órgão, esperando serem enviadas à terra de sua vítima, talvez em alguma colônia penal, desejando ganhar sentido, a serem postas como centro do espetáculo, como no conto de Kafka.

Essas máquinas chegam a ocupar o principal da paisagem (*L'eau*, 1984), como se tivessem sido deixadas lá por uma civilização antiga. Ramón Alejandro chama-as de “estruturas articuladas que representam entidades celestes ou infernais”⁷⁰. Mas Barthes foi um dos primeiros que as interpretou como máquinas de tortura: “num começo (que é aquele da ilusão — ou da parodia), os objetos pintados por Alejandro aparecem como máquinas de tortura, gaiolas, caixas, grades, paus, tampas, rastelos, ancinhos, dispostas para encerrar, pungir, esmagar; ou negócios cartilaginosos representantes do horror mais profundo, que é aquele da ameaça”⁷¹. Ainda segundo o filósofo, elas são máquinas intransitivas e não subjetivas, sem o executor ou sem o torturado, estão abertas para que nós realizemos o preenchimento, e brindemo-lhes com significado.

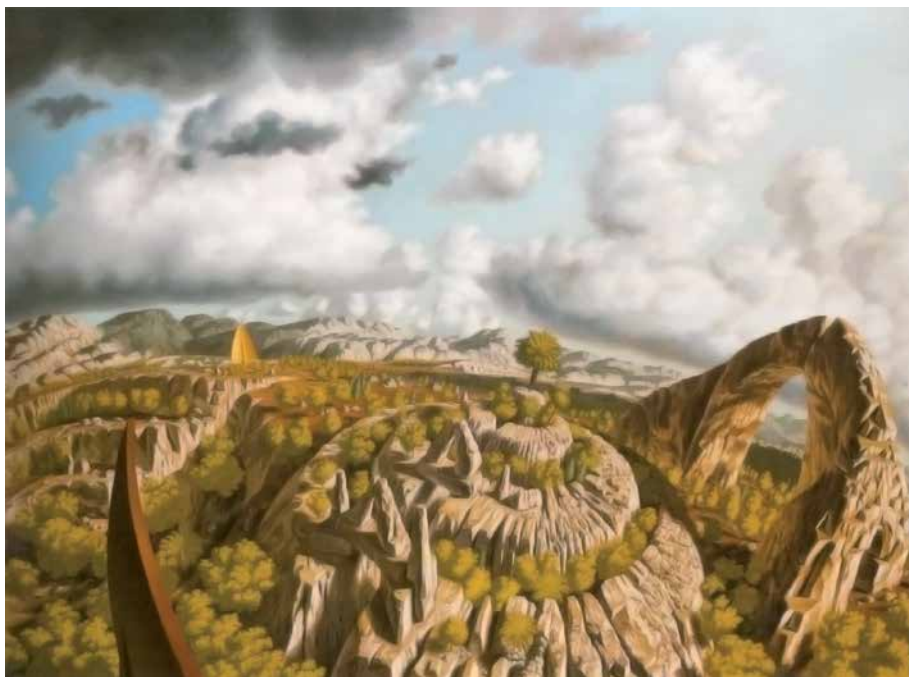
As máquinas de Ramón Alejandro, especificamente as que ele pinta na década de 1980 e das quais Sarduy comentou acima, são objetos que como dito formam parte da paisagem e estão tão bem cuidados que não parecem nada com ruínas. Seria, na verdade, impossível que pertencessem aos restos de uma cidade perdida. Antes do que máquinas erguidas como totens de uma civilização antiga, elas foram criadas por algum poder natural, colocadas ali na criação do mundo, no instante antes da queda. Máquinas voadoras, mas paradoxalmente sem poderes de propulsão, como *L'air* (1984). Ramón Alejandro as resgata como num imaginado instante anterior ao Deus decidir se as manteria ou não, antes de ver, como nas transcrições do *Gênese* de Haroldo de Campos, se era ou não bom⁷². Mas o Éden de Ramón Alejandro sempre se encaminha à cidade, mesmo quando aparentemente é toda natureza. E não a qualquer cidade, ou à cidade em termos gerais, mas ao espaço urbano de Havana. Ela se faz presente através de pequenos símbolos e outras referências típicas do lugar. Mas isso parece que foi adicionado pouco a pouco. No decorrer dos anos, seus quadros ganham mais detalhes, passam de um árido desértico a um universo muito mais povoado.

Assim, no quadro *El fruto del esfuerzo* (1986), vê-se a paisagem (que é nesse caso pouco americana e mais árida e europeia) invadida por uma composição de caráter tão geométrico que poderia ser apenas obra do engenho humano: mas

70 CABRERA INFANTE, Guillermo; ALEJANDRO, Ramón. *¡Vaya Papaya!*: Ramón Alejandro, op. cit., s/p.

71 BARTHES, Roland. À la recherche du nom. In: *Ramón Alejandro*. Paris: L'Atelier des Brisants, 2006. s/p.

72 CAMPOS, Haroldo de. *Bere'shith: a cena da oriem*. São Paulo: Perspectiva, 2000.



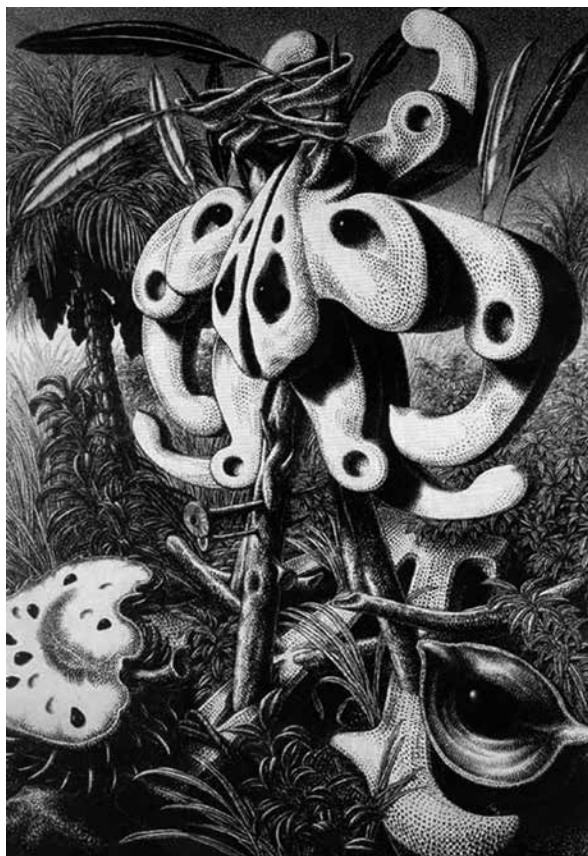
Ramón Alejandro, *El carácter efímero de los fenómenos de este mundo* (1987)

no lugar da marca civilizatória, no lugar onde alguém esperaria ver um traço de Havana, da cidade — naquele monstro amorfo feito de compartimentos precisos — encontra-se um arranha-céu de pedras que desafia a gravidade. Semelhante paisagem de rochas está também em *El carácter efímero de los fenómenos de este mundo* (1987), onde há algo de labirinto em espiral que termina com um grande arco, ao fundo, como a entrada de um templo. Porém, em *La Terre Promise* (2004), esse mesmo arco retorna, agora com o seu plano de fundo à mostra, onde se percebem edificações que recordam os retratos da Torre de Babel feitos por Brueghel ou Matthieu Merian, com sua típica circularidade, misto de cidade-casa-montanha, e a paisagem (antes de um árido ibérico) ganha as mais diversas frutas sobre uma areia molhada, como se o mar acabasse de retroceder: são graviolas, mamões, bananas, cajus, estrelas do mar, melancias, abacaxis e mais, tudo em torno de um típico ebó, com velas, cartas oculistas, espelhos, moedas, um pião e um signo *abakuá*, a sociedade secreta dos negros cubanos, tão estudada por Fernando Ortiz e Alejo Carpentier. Ou seja, esta é a Havana de Ramón Alejandro, retrocedida à ideia de Éden, como lugar primordial, mas ao mesmo tempo levada ao futuro, redimida, e com as incorporações de sua estrutura africana.



Ramón Alejandro, *La Terre Promise* (2004)

Em Ramón Alejandro, a ideia africana de simbiose entre natureza, mundo espiritual e humanidade se faz sempre presente, tudo pode ser transformado em fetiche, inclusive o não trabalhado, o puramente natural. É perceptível que nós atribuímos, quase automaticamente, o culto aos Orixás à escultura, com a singular transformação da madeira feita pelos mais diversos grupos da África, como as máscaras da Costa do Marfim, os *nkondi* (ou fetiches de pregos) do Congo, ou ainda a perspectiva do entalhamento vindo dos Dogons, que tanto encantaram e apavoraram parte do círculo artístico europeu desde o século XIX. Em Ramón Alejandro, tudo pode ser cultuado, no mesmo sentido primordial de um espírito que é um rio, uma árvore, um monte de terra. A fruta vira o objeto do fetiche em si. Exu (ou Elegguá, como se diz em Cuba) não mais necessita estar presente em uma escultura, em um artefato fálico qualquer, mas aparece encarnado nas próprias frutas, nas composições ou arranjos que elas tomam. Não é um Exu das cores escuras africanas, da madeira envelhecida e respingada de sangue, da terra árida e amarronzada, mas um deus colorido, composto pela tropicalidade amarela do mamão, da suavidade da graviola com seu exterior de espinhos e das plumas dos pássaros exóticos que habitam a selva, todos inexistentes no continente negro. No desenho *Abrecamino* (1991), vemos exatamente isso: o encontro da mitologia iorubá, de um deus capaz de liberar, quem lhe agrada, de todas as dificuldades, de mostrar as diversas possibilidades de escolha, com a natureza do Novo Mundo.



Ramón Alejandro, *Abrecamino* (1991)

O que mais impressiona é que na composição de Ramón Alejandro há muito pouco de empresa humana, isto é, apesar de ser claramente uma montagem de peças até chegar a uma figura, há algo que nos lembra o aspecto de um ser humanoide, como na técnica barroca da anamorfose, nos parece mais provável que essa forma tenha sido composta sem a intervenção do homem, mas, ao contrário, juntada por uma força espiritual que se utilizou do disponível para ganhar sua representação. Ramón Alejandro está claramente imiscuído no reino da magia, apesar de suas frutas estarem impregnadas de um realismo estrondoso, de serem mais reais até do que uma fotografia, como uma pintura que chega a duplicar a realidade e expandi-la. Não é à toa que suas pinturas, apesar de lidarem com temas tão naturais, nos lembrem das composições da realidade virtual, parecem feitas já com o auxílio do computador, das texturas eletrônicas, e nos espan-

tam que sejam compostas apenas a partir do óleo e por suas mãos controlando o pincel. Daí que entendemos esse real de suas pinturas: não é o real maravilhoso (como definiu Carpentier), tampouco o realismo mágico — a vertente que se tornou popular — embora fosse possível encontrar semelhanças entre o pintor e aqueles, mas um realismo que beira o a-histórico, de descoberta de um lugar sem passado e da loucura, de entre-lugar, da literatura (ou dos sonhos que essa provoca) e do dia a dia, como no caso dos viajantes que aqui chegaram e misturaram seus delírios, suas expectativas, com o que encontraram. É um realismo da imagem quando ela está mais próxima do sonho do que da impressão ótica. Ramón Alejandro pinta a literatura, ou o que esta lhe levou a imaginar.

Referências

ANTELO, Raul. The stream of Brazilian life: still leven, natureza morta and world market. Conferência apresentada na Cátedra Rui Barbosa de Estudos Brasileiros, Departamento de Estudos Latino-americanos, Faculdade de Letras, da Universidade de Leiden, 18 de março de 2008

ANTEQUERA LUENGO, Juan José (Ed.). *La carta de Colón anunciando el descubrimiento*. Madrid: Alianza, 1992.

ARCOS, Jorge Luis. El barroco carcelario: Lezama Lima y la revolución, 40 años después de “Paradiso”. In: *Cubaencuentro*, 04 jul. 2006.

BARTHES, Roland. À la recherche du nom. In: *Ramón Alejandro*. Paris: L’Atelier des Bricolages, 2006.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*: precedida de “A noção de despesa”. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge: MIT, 2002.

CABRERA INFANTE, Guillermo; ALEJANDRO, Ramón. *¡Vaya Papaya!*: Ramón Alejandro. Paris: Le Polygraphe, 1992.

CAMNITZER, Luis. *New Art of Cuba*. Austin: UT Press, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. *Bere’sbith: a cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

HEINBERG, Richard. *Memories and Visions of Paradise: Exploring the Universal Myth of a Lost Golden Age*. Los Angeles: Jeremy Tarcher.

LEZAMA, Lima. Imagen de America Latina. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). *América latina en su literatura*. México, D.F.: Siglo XXI, 2000.

LEZAMA, Lima. A partir de la poesía. In: *La cantidad hechizada*. Havana: Unión, 1970.

NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Álv. *Naufragios y comentarios*. Madrid: Calpe, 1922.

- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.
- PONTE, António José. Ramón Alejandro. In: *Ramón Alejandro*. Paris: L'Atelier des Brisants, 2006.
- PONTE, Antonio José. *El libro perdido de los origenistas*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2004.
- PONTE, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- PONTE, Antonio José. *Las comidas profundas*. Angers: Éditions Deleatur, 1997.
- PONTE, Antonio José. *Un arte de hacer ruinas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- PONTE, Antonio José. *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*. Madrid: Verbum, 2001.
- SARDUY, Severo. Une archéologie prévisible. In: *Ramón Alejandro*. Paris: L'Atelier des Brisants, 2006.
- ZAMBRANO, María. Uma metáfora da esperança: As Ruínas. *Sopro*, n. 37, outubro de 2010.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*. London: Verso, 2002.

DAS TRIPAS CORAÇÃO: O REALISMO SUJO DE GUTIERREZ EM *O REI DE HAVANA*

Sérgio da Fonseca Amaral

UFES

Qual seria a pertinência de pensar o romance *O rei de Havana*, de Pedro Juan Gutierrez, sob a categoria realismo sujo, assim referido pelo próprio autor? A narrativa, à primeira vista, enquanto acompanha a vida de Rey, descreve um ambiente *havanero* sórdido em seus piores dias pós-dissolução soviética. Como todo e qualquer debate em torno do realismo se torna árduo, espinhoso e pleno de difusas classificações e subclassificações, tentemos pelo menos cercar o conceito para, posteriormente, pensar o romance sob a validação ou não do epíteto sujo.

Antes de tudo, comecemos pela *mimesis*. Partindo do legado aristotélico, tanto da *Poética* quanto da *Física*, ela rende controvérsias até a atualidade ao pensar sobre a arte. Ora entendida como simples imitação, ora como criação, recriação, produção, o fato é que, de maneira talvez oblíqua, a *mimesis* ensinou a formulação do realismo *stricto sensu* do séc. XIX. Destronada a *mimesis* pelo romantismo, a arte, autonomizada, passa a ser compreendida como criação fundada na expressão de uma subjetividade hipertrofiada — a contraparte divinizada do indivíduo alienado das sociedades industrializadas —, voltada para a autorrealização. Contrapondo-se ao idealismo romântico, sedimentada pelo pensamento científico, a tendência realista buscava investigar a realidade para desnudá-la em suas complexas determinações para expor ao leitor/espectador uma imagem do mundo reconhecível decomposta. A separação entre as esferas de realidade produzidas pela prática burguesa, que cada vez se tornou mais acentuada até a colonização e a administração radical do mundo da vida, aparecia agora como a própria configuração do real. Contíguo ao da tradição filosófica, pois é evidente que o realismo nas artes avizinha-se àquela noção, os embates em torno do quê e como conhecer, que levaram ao realismo crítico no pensamento científico, aportaram na literatura de modo a engendrar uma ficção que procurava traduzir a realidade, já dada, certamente, contudo inacessível ao olho nu da vida ordinária. O nó epistemológico mais acima alinhavado e o paradoxo da ficção realista não apenas levantam dúvidas sobre o saber ou a verdade como algo seguro, como também confrontam estratégias discursivas por posições

ideológicas que disputam espaços de poder e lutam por hegemonia social ininterruptamente. Tendo consciência dessas implicações quanto a tal estética em sua universalidade, seguirei de perto algumas acepções do realismo literário.

Num texto de 1926, Jakobson pergunta “O que é o realismo para o teórico da arte?”, para em seguida responder:

É uma corrente artística que se apresentou com a finalidade de reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança. Declaramos realistas as obras que nos parecem verossímeis, fiéis, à realidade. E para já a ambiguidade é evidente (JAKOBSON, 1999, p. 99).

O autor, ao definir, salienta dois aspectos que, não sendo contraditórios, não apresentam continuidade, e sim contiguidade. Verossimilhança não é a mesma coisa que copiar fielmente. Tentando produzir o verossímil, o realismo seria uma maneira convencional de criar ilusão no receptor por imagem ou escrita, desrealizando (conforme Wolfgang Iser) os conteúdos da realidade. Ou seja, a verossimilhança não deixa de ser uma contiguidade provocada pela relação, resultante daquele ato, entre sujeito e objeto, entre o apreciador e o apreciado. Jakobson ainda empreende algumas subdivisões no interior do entendimento de realismo e foge ao meu propósito aqui discuti-las exaustivamente, porém, sendo importantes para ajudar a compreender a origem dos desdobramentos do conceito que acopla, a partir de seu florescer, diferentes obras e artistas, realistas cada qual a sua maneira, passo a resumi-las. Ele visualiza, substancialmente, três modos de ser do realismo:

a) a obra que o criador propõe como verossímil (que por sua vez gera ambiguidades ao proporcionar, ou a deformação de um cânone, ou a resistência da tradição canônica em aceitar mudanças, interpretando a si mesma como realista);

b) a obra que o julgador entende como verossímil (que também gera ambiguidades ao captar as mudanças como aproximação da realidade, ou entender a transformação como uma alteração da realidade);

c) os diversos processos internos à obra que “reivindicam” para si traços realistas.

Fixado nesses eixos, o autor levanta possibilidades e cruzamentos. Entretanto, convém reafirmar que, segundo Jakobson, as características são operadas, ora por parte da produção, ora por parte da recepção, ora pela técnica adotada e, de acordo com elas, cada compreensão oscilaria. Por aí se vê que se, por um lado,

é mais ou menos consensual o que seria o realismo, por outro, ao existirem tantos realismos quanto modelos que pretendem ser verossímeis, deixa claro que não é pacífico o seu entendimento, pois, ou se assume que existiriam tantas realidades quantas clivagens realistas são postuladas, ou que não existe nenhuma realidade referenciada, mas somente clivagens. Aliás, ao lembrarmos do livro *Mimesis*, de Auerbach, de 1946, isso fica um pouco patente se seguirmos a concepção de realismo delineada pelo autor sobre a construção da literatura ocidental, desde os gregos e o Antigo Testamento até o alto modernismo do século XX. Pois, o que interessa a Auerbach seriam os modos de que a tradição ocidental lançou mão para representar a realidade. Contudo, segundo Costa Lima, citando a crítica de David Carrol (COSTA LIMA, 1995, p. 220), o autor de *Mimesis* teria no *Eu* o ponto fixo regulador da interação entre a representação e a coisa representada. Talvez por isso o tratamento dado ao realismo fosse uma tentativa de sedimentar um construto historicamente determinado ao mesmo tempo que metafisicamente constituído: ou seja, o realismo faria parte da forma ocidental por excelência da representação, decalcada da interpretação mimética da arte, tanto de Platão quanto de Aristóteles. Entendendo como decorrente da questão da *mimesis* — que não pode ser assegurada de antemão por qualquer compreensão definitiva, mas antes decorrente de valores de atos interpretativos subsumidos aos seus próprios tempos —, o realismo encerra infinitas nuances difíceis de serem resolvidas tomando como base o substantivo nu e cru. Com efeito, Costa Lima (1995, p. 255) afirma que a *mimesis* seria representação de representações e como tal o objeto artístico estabeleceria um ponto cego entre mundo e entendimento de mundo. Paul Ricoeur (2010, p. 326-7) diz que o realismo do séc. XIX foi um empobrecimento da *mimesis* ao compreender a noção de verossimilhança aristotélica (Poética) como adequação ao real, colocando “a ficção no próprio plano da história”. Não foi em vão que, na esteira disso, outros realismos foram se constituindo de formas diferentes. Por sua vez, questionando a atribuição de realista dada a Machado de Assis, Gustavo Bernardo (2011, p. 35-47) chama a atenção para o fato de a crítica, rigidamente convencida disso, recorrer a incertos predicados para o classificar. Assim, teríamos o realismo “formal, refratado, traumático, não-naturalista, superior, de sondagem moral, enganoso, fenomenológico, não ingênuo, psicológico, interior”. Com isso, o autor ressalta o quanto é constrangedor definir o realismo sem recorrer a um modo que o circunscreva (além das aglutinações e justaposições como surrealismo e hiper-realismo), especialmente para realçar um determinado modo perceptivo: no sintagma, juntar-se-iam um termo universal, o

substantivo, ao particular, o adjetivo, priorizando uma realidade particular externa, seja de caráter subjetivo, seja objetivo, ao discurso por ele expresso. Aferrado à crença na transparência da linguagem, o realismo ingênuo postularia o dogma da captura da coisa, para sempre externa a ela, trazendo-a ao encontro do sujeito sem injunções. Enquanto na filosofia o único realismo que permanece defensável é o crítico⁷³, realmente nas artes, e na literatura, há uma gama de realismos até ao paradoxo, como o realismo fantástico, mágico ou maravilhoso, advertindo-nos da dificuldade da linguagem conceitual em lidar com o objeto ficcional. Contudo, isso pode abrir uma janela para olhá-lo sorrateiramente. Entretanto, Gustavo Bernardo ataca não somente o realismo em Machado, mas simplesmente a noção de realismo. Suponho que a crítica cerrada do autor, fundada no pensamento cético, parta da própria ideia que ataca: ou seja, não vê no realismo uma forma discursiva como outra, mas como um pretenso retrato da realidade. Isso quer dizer que, assim como os realistas, a crítica ao realismo pressupõe que a pobreza deste está no retratar a realidade, traindo os princípios maiores da arte que seria exatamente transcendê-la, talvez com pincéis de metáforas. Se não estiver enganado, ou precipitado, a meu ver boa parte da crítica ao realismo se finca nessa ideia. No entanto, penso que as próprias adjetivações, como chama a atenção Gustavo Bernardo para o caso machadiano, revelam não apenas a insuficiência do conceito, como sugere o teórico, mas também o recorte projetado de realidade, demonstrando, com isso, o caráter de construto ficcional, a sua ficcionalidade⁷⁴. Citando

73 “É claro que, depois de Kant, a única posição realista que permanece defensável filosoficamente é o *realismo crítico*. Esta posição defende que as representações mentais não são idênticas aos objetos que visam, mas são influenciadas por estes uma vez que as expectativas que temos sobre como os objetos se comportarão são muitas vezes frustradas (falsificadas) por eles. Assim, para o realismo crítico nossas representações sofrem a influência tanto das impressões provocadas por objetos externos como das expectativas e crenças do observador, condicionadas ambas ainda pelos limites e possibilidades de nosso aparato fisiológico. Não podemos evidentemente sustentar uma crença oposta a alguma espécie de realismo como compatível com a atividade científica. Não há como imaginar um ser humano dedicado à investigação científica e ao mesmo tempo descrente quanto à existência do próprio objeto do esforço de sua investigação” (CASTAÑON, 2006, p. 13).

74 Nesse sentido, podemos ainda hoje nos valer do que Ian Watt afirmou há tempos: “Como as regras da evidência, o realismo formal obviamente não passa de convenção; e não há razão para que o relato da vida humana apresentada através dele seja mais verdadeiro que aqueles apresentados através das convenções muito diferentes de outros gêneros literários. Na realidade a impressão de total autenticidade do romance pode suscitar certa confusão quanto a esse aspecto: e a tendência de alguns realistas e naturalistas de esquecerem que a transcrição fiel da realidade não leva necessariamente à criação de uma obra fiel à verdade ou dotada de permanente valor literário sem dúvida é em parte responsável pela aversão generalizada que hoje em dia se vota ao realismo e suas obras” (WATT, 1990, p. 31-2).

uma vez mais Costa Lima, “realistas”, de qualquer variante, seriam “os textos em que o referencial co-divide sua importância com a codificação verbal [...]. Realista é a obra em que, no trabalho sobre o código verbal, a função referencial — i. é., semiológica — se mostra principal para a determinação do sentido do texto/narrativa. Não há razão para nos perguntarmos se as cenas e sequências de uma ficção são ‘fiéis’ ao contexto a que se referem ou se expõem alguma cifrada realidade” (COSTA LIMA, 1974, p. 42 e 45). Segundo tal raciocínio, para o realista haveria algo do que falar, mas sóalaria a partir de um ponto de vista e de uma forma de linguagem determinados, traçando daí o seu panorama fictício de um específico universo ficcional autônomo.

Historicamente falando, respaldado no pensamento científico, o realismo e o naturalismo se instauraram contrapondo-se ao romantismo como uma plataforma artística interessada em observar o mundo real como uma hipótese digna de estudo, e não apenas em reproduzi-lo, como afirmara Jakobson. O compromisso da nova proposição seria analisar a realidade em suas impuras articulações, despidas dos dogmas e dos (pré)conceitos do senso comum. Como a realidade que se anunciava era a capitalista, o estudo de caso, necessariamente, que a tomava por base, a via como “a realidade” digna a ser representada⁷⁵. O que entrava em avaliação eram as convenções sociais postas em xeque pela crueza do escrutínio realista. Desse modo, tanto os ricos, com seus aparatos de sustentação e ostentação, quanto os pobres e, a seguir, os miseráveis, com suas penúrias e infortúnios, assim como a sexualidade recalcada, firmaram-se como objetos romanescos. Sob o naturalismo o proletariado, e por vezes o lumpen, entra definitivamente nas preocupações artísticas. O corpo, sobretudo o baixo corporal, o baixo ventre, entra em cena, mantido até os tempos presentes, como veremos. Aí temos uma primeira circunscrição do realismo, estritamente falando: a tentativa de analisar, estudar, a realidade capitalista em suas determinações como causa de uma série de efeitos perversos e pervertidos, a espoliação, a pobreza, a miséria, a monotonia, o tédio, a injustiça, a melancolia, os esbulhados, as franjas e os rebotalhos sociais, mas, de qualquer modo, sempre

75 Como afirma Hansen, “[...] é útil lembrar: *a verossimilhança é uma relação de semelhança entre discursos*. Ou seja: a verossimilhança decorre da relação do texto de ficção não com a realidade empírica da sociedade do autor, mas da sua relação com outros discursos da sua cultura, que funcionam como explicações ou causas da história narrada, tornando-a adequada àquilo que se considera natural, habitual e normal que aconteça na realidade e como realidade. A ficção é verossímil quando o leitor reconhece os códigos que julga verdadeiros e que são aplicados pelo autor para motivar as ações da história. O verossímil *motiva* a ficção, ou seja, fornece motivos para as ações” (HANSEN, 2006, p. 71-2).

ligado ao mundo do capital e às decorrências daí advindas. Numa sociedade cuja única racionalidade é produzir mais-valia, instrumentalizar o conhecimento e adestrar todas as relações sob inflexível lógica do lucro, uma literatura, também dali em diante relegada a essa inflexibilidade, só poderia ser realista. Desse modo, a narrativa realista tem como parâmetro qualquer tipo de descrição que encene sob qualquer ponto de vista ou foco um personagem (individual ou coletivo) que vive em desconforto com o mundo que o cerca: sempre fica a ideia do *sou eu ou ele*. E, normalmente, o vencedor é *ele*.

Dentro dessa longa, complexa e rica tradição podemos inscrever Pedro Juan Gutierrez e suas narrativas escarninhas. A diferença se faz por seu chamado realismo sujo, mais um desdobramento do conceito-chave, existir num país socialista, forjado como inimigo mortal do capitalismo, onde a realidade daí originária deveria há muito ter sido superada. No entanto, o pasmo daquela realidade é o mesmo da ficção de Gutierrez: por ela a sensação que fica é a de se o proletariado foi abolido quem ocupou o seu lugar não foi o homem novo, mas um exército de lumpens. Isso é o que poderemos ver num dos livros dele.

O rei de Havana é a história de um adolescente que, assistindo à morte da mãe, da avó e do irmão, termina por ser confinado em um reformatório dos 13 aos 16 anos, quando foge, e vive até os 17 em completa indigência, furtando, vagando e trabalhando nas mais variadas coisas, tendo no sexo — com duas bilhas na glândula, potencializava o prazer das parceiras/os — a única coisa que beirava a algo humano. Em alguns momentos parece haver a chance de conseguir, se não estabilidade, pelo menos um pequeno conforto. Contudo, imerso num presente contínuo, efeito e causa da violência alicerçados numa miséria endêmica vai ao encontro inexoravelmente do destino, o próprio e de seus iguais: mais violência e mais morte.

Percebe-se, então, o porquê da denominação de realismo sujo dado pelo autor a essas obras que compõem o “Ciclo de Centro Habana”. Num pequeno ensaio Gutierrez expõe, de forma impaciente, sobre a problemática relação da literatura com o verdadeiro. Ali, a partir das perguntas que lhe fazem se tudo o que narra em seus romances aconteceu, ou acontece, ele realça, primeiro, as dobras que há entre a verdade e a ficção e, segundo, o pânico que acomete a um tipo de mentalidade quando não consegue pensar o mundo a partir da ficção: nesse caso,

há duas espécies de postura frente à literatura: ou acredita que o escritor inventa tudo de sua cabeça, ou a literatura é vista como um retrato da realidade⁷⁶. Nos dois casos, citando o que já desenvolveu Luiz Costa Lima alhures, há um veto ao ficcional. À ficção cabe ser vigiada para aplacar o terror que dela pode recender.

O rei de Havana é a imersão na vida de um lúmpen que vive das migalhas de tudo: de comida, de moradia, de vestimenta, de droga, de sexo, de amor, de carinho e de arte. A narrativa se move pelos escombros, pelos lixos, pela podridão, pelos ratos e urubus; encara a violência de frente, instila o grosso fedor dos sovacos, das virilhas e dos dentes em cacos; insinua o cinismo, a indiferença, a coerção e a repressão, organizados do Estado e difundidos socialmente. Os corpos, quando jovens, servem aos turistas ricos: para obterem prazer, ou transplantar órgãos; quando velhos, não servem para mais nada, de tão encarquilhados se encontrarem. Gutierrez constrói um país ficcional talvez lendo as vísceras do real. Com tal artimanha ele procura efetivar um choque de realidade e destilar no leitor a sensação, durante a vivência narrativa, de habitar o inferno. Se, como dizem os

76 “Desde que en octubre de 1998 presenté en Barcelona la primera edición de Trilogía sucia de La Habana, me han preguntado cientos de veces: “¿Todo eso es cierto? ¿Todo lo que usted escribe es verdad?” Estoy seguro que es la pregunta que me formulan con más frecuencia en todas partes.

Siempre respondo más o menos del mismo modo: “Un escritor lo único que puede hacer es coser una gran pieza con trozos de realidad y trozos de ficción. La gracia consiste en que no se vean las costuras.”

Con esa respuesta simple y nada original salgo del aprieto. Después, cuando me quedo solo, pienso: ¿Por qué el lector es tan ingenuo? ¿Cómo van a creer que todo lo que escribo es cierto?”

Como la mayoría de las veces escribo en primera persona, quizás eso ayuda a la credibilidad. Puede ser, me respondo a mí mismo. Pero creo que hay algo más. Creo que la verdadera respuesta radica en la infinita capacidad de asombro ante lo desconocido, ante lo impensado. Cada uno de nosotros vive en una pequeñísima fracción del mundo, aún en el caso de que viajemos, naveguemos por Internet, tengamos amigos por e-mail, y disfrutemos de todos los demás mecanismos modernos, ideados precisamente para ensanchar nuestra experiencia vital. Así y todo, somos simples hormiguitas, con unos pocos metros disponibles, en una galaxia inconmensurable, de proporciones que no podemos imaginar. Esto lo acabo de comprobar gracias a una amiga que es trabajadora social en Cuba. Ha empleado los últimos 26 años de su vida en esa labor. Nos vemos con frecuencia y siempre me cuenta algunos de los casos más recientes. Me narra las atrocidades y crueldades humanas a las que tiene que enfrentarse cada día, y yo me quedo con la boca abierta. Precisamente yo, que supuestamente estoy de regreso de todos los caminos. A esta inocencia mía contribuye el hecho de que en Cuba no existe la crónica roja. Hace unos cuarenta años no aparecen en la prensa los casos policiales que son la comidilla cotidiana de la prensa escandalosa, o simplemente de las páginas policiales de cualquier periódico en otros países” (GUTIERREZ, 2001).

especialistas das TVs, a pobreza não causa violência e criminalidade, Gutierrez talvez aponte, pela ficção, que eles têm razão: é a riqueza concentrada em algumas poucas mãos que a deve causar, socializando a fome, a calamidade e as desventuras daí centuplicadas. As ruas e bairros por onde perambula Rey são feitos de palavras sem meios tons. As frases dizem aquilo que se diz de monturos de lixo sem eufemismos. O narrador avança, focalizando a tritura dos personagens lançados à sina dos finais infelizes, sem pieguice ou piedade e, por vezes, quase não escondendo o asco por aquelas criaturas⁷⁷ olhadas como dejetos sociais.

O realismo sujo, presente não só na América Latina, mas também nos Estados Unidos, *dirty realism*, seria um modo particular de realismo que surge no contexto americano para forjar um tipo de realidade que se torna insuportável e indiferente ao mesmo tempo. Insuportável, porque compõe uma realidade que, ao mesmo tempo, se abarrota de dinheiro e de lixo; indiferente, porque enquanto o dinheiro afunila para os privilegiados de sempre, o lixo se torna o repasto de muitos. Isso faz pensar que o processo civilizatório da modernidade chegou ao fim e, para aqueles lançados na mais impura desgraça, não há solução à vista: a solução final é a inanição até a morte, o rum barato e a maconha, o sexo regado à inhaca e a bodum. Pelo menos, assim me evoca o romance *O rei de Havana*. O seu realismo, tecido ficcionalmente, elabora realidades ao recortar ruas e bairros de Havana. É sujo por pintar essas ruas de merda, colocando em alto relevo mendigos, suicídios, assassinatos, pau e boceta fedidos; emoldurando os batedores de carteira nos transportes coletivos, os traficantes e a clandestinidade; focando o *voyeurismo* dos punheteiros ao longo do Malecón. A imagem de decadência e de esgotamento de um regime deixa transparecer uma clara contradição irreconciliável: o Estado apresenta-se socialista, mas as relações sociais revelam o salve-se quem puder do capitalismo. No contorno da imagem, o sexo salienta a ambiguidade dos laços pessoais: por um lado, o irrefreável primata humano, por outro, a insistente humanidade ainda presente naqueles humilhados. Ali o corpo fica à mostra em sua dupla condição sob o capitalismo sem fetiches: como valor de troca, circula de mãos em mãos, como valor de uso, degrada-se vorazmente. A prostituição vem acompanhada da exploração, da bandidagem e da corrupção. Com essas tintas e matizes Gutierrez elabora o quadro de seu realismo sujo. A realidade necessariamente não está lá daquele modo, mas a pintura a repõe nos

77 “La azotea cada día estaba más puerca, con más peste a mierda de animales. La abuela casi no se movía. Se sentaba sobre un cajón medio podrido, o en cualquier rincón” (GUTIERREZ, 2004, p. 10).

devidos traços para o leitor/espectador enojar-se da brutalidade social, talvez horrorizar-se, não exatamente do sistema da ilha, a não ser por hipocrisia, mas da sua própria natureza ao perceber e constatar que tais entranhas e secreções, orifícios e bostas, amoralidade e violência são também nossos e, dependendo do quadro social, eles também não escapariam à obsolescência programada pela miséria provocada pelas desigualdades do poder difuso da propriedade privada e do Estado que o mantém e o reproduz.

Caberia então indagar: sendo realismo, representaria o quê? Sendo sujo, de que sujeira se trataria? Como vimos mais acima, o realismo, *stricto sensu*, está associado ao capitalismo e à tradição filosófica e científica moderna em seu anseio de pensar a realidade como decalcável pela linguagem. Mas, ao pensar assim, elabora uma linguagem própria para assim proceder. Ora, por mais referências externas ao texto de Gutierrez sobre a Cuba da década de 1990, a realidade cubana não é subsumida ao texto de Gutierrez, assim como a narrativa de Gutierrez, por um lance de escrita, a circunscreve e a ultrapassa. O realismo seria assim como uma solução de compromisso do escritor com o seu olhar sobre um mundo que lhe aparece. Como lhe aparece? Pela sujeira que brilha em todos os quadrantes da sociedade. Assim, o sujo desse realismo é a expressão organizada pelos olhos de Gutierrez a partir da massa caótica dos limites sociais batizados cubanos por uma outra ordem discursiva. Essa, o “mundo real”, inapreensível a olhos nus, suja-se aos olhos de Gutierrez, que assim lança mão de metáforas “concretas” sempre fundadas no corpo rebaixado ao elementar das tripas coração.

Referências

- AUERBACH, Eric. *Mimesis*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Sem indicação do tradutor).
- BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CASTAÑON, Gustavo Arja. *O cognitivismo e o desafio da Psicologia Científica*. Tese (doutorado) — UFRJ / Instituto de Psicologia / Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Rio de Janeiro: UFRJ/IP, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- COSTA LIMA, Luiz. Realismo e literatura. In: _____. *A metamorfose do silêncio: análise do discurso literário*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- GUTIERREZ, Pedro Juan. *El Rey de La Habana*. Barcelona, España: Editorial Anagrama, 2004. (Colección Compactos, 336).

GUTIERREZ, Pedro Juan. *O rei de Havana*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUTIERREZ, Pedro Juan. Verdad y mentira en la literatura. Disponível em: <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_PJ_Verdad%20y%20mentira.htm> 2001. Acesso em: 13 jun. 2012.

HANSEN, João Adolfo. O imortal e a verossimilhança. In: *Teresa, revista de Literatura Brasileira*, n. 6-7. São Paulo: USP, 2006.

JAKOBSON, R. Do Realismo artístico. In: *Teoria da literatura — I: textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Tradução de Isabel Pacoal. Lisboa: Edições 70, 1965.

RICOEUR, Paul. Poética da narrativa: história, ficção, tempo. In: _____. *Tempo e narrativa 3: o tempo narrado*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

WATT, Ian. A ascensão do romance. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

A ESCRITA MIGRANTE DA HAITIANA MARIE CÉLIE AGNANT E DA URUGUAIA CRISTINA CABRAL

Ana Beatriz R. Gonçalves
UFJF/FAPEMIG

Antonio Cornejo Polar em um artigo titulado “Uma heterogeneidade não dialética: sujeito e discurso migrantes no Peru Moderno” (2000) traça algumas considerações que nos são pertinentes para pensar o discurso migrante de Marie-Célie Agnant e Cristina Cabral. Cristina Rodríguez Cabral nasceu em Montevideo, Uruguai, em 1959. Em 1998 se muda aos Estados Unidos, onde mora até o presente. Seu único livro de poemas, *Memória & Resistência*, foi publicado em Santo Domingo, na República Dominicana pela Editora Manatí em 2004. Nascida em Port-au-Prince, Haiti, em 1953, Marie-Célie Agnant vive no Quebec desde 1970. Sua carreira literária inclui poesia, contos, romances. Seus textos já foram traduzidos a vários idiomas, tais como inglês, espanhol, italiano, coreano. Como “escritoras migrantes”, têm seus textos marcados pela experiência do exílio, pelo desejo de narrar o itinerário de perdas e danos que as levaram a deixar para trás seus países de origem, sua língua, sua cultura e suas histórias.

Segundo o autor, “os conteúdos de multiplicidade, instabilidade e deslocamento” (2000, p. 301) estão implícitos nesse discurso e também de grande importância é a “sua indispensável referência a uma dispersa variedade de espaços socioculturais que tanto se espalham quanto se articulam através da própria migração” (2000, p. 301). Para Cornejo Polar, “a consciência do migrante está mais atenta à fixação de suas experiências distintas e contrárias que à formulação de uma síntese globalizadora” (2000, p. 303), já que “não há melhor discurso sobre a identidade do que aquele que se enraíza na incessante (e inevitável) transformação” (2000, p. 304).

O discurso migrante é radicalmente descentrado, construído de maneira incompatível e contraditória, “não tenciona sintetizar num espaço de resolução harmônica” (2000, p. 304). De acordo com Cornejo Polar, o discurso migrante celebra a desterritorialização, já que “o deslocamento migratório duplica

(ou mais) o território do sujeito e lhe oferece a oportunidade de falar a partir de mais de um lugar” (2000, p. 304).

Janet Paterson propõe que “um pensamento verdadeiramente migrante reconsidera o processo de semantização das diferenças, pois é incontestavelmente na diferença aceita, respeitada e não semantizada que reside a esperança de novas configurações e relações identitárias” (2007, p. 17). A noção de pertencer é desse modo questionada, uma vez que “em alguns textos consagrados à escritura migrante, desenha-se um paradigma temático que reúne os seguintes topoi: o exílio, o sentimento de ser estrangeiro (‘eu sou o outro’), o entre-dois (espacial, temporal e identitário), o no man’s land e a melancolia” (2007, p. 18).

O conceito de lugar é uma construção cultural, ou seja, historicamente coincide com o ato de residir, de viver nesse lugar. Nas sociedades contemporâneas percebe-se uma necessidade de repensar essa noção, já que o fenômeno de migração massiva, de deslocamento de populações que, por distintas razões, deixam seus lugares de origem para instalar-se em outros locais implicam outras produções, outros sentidos, ou seja, percepções distintas de lugar, que ocorrem a partir de um ponto de vista do “deslocado”.

Para melhor entendermos a noção de lugar, algumas considerações são imprescindíveis. Valemos-nos aqui das observações de Theano Terkenli (1995), quem afirma que “lugar é um termo simbólico multidimensional e profundo que não pode ser mapeado como um conceito exclusivamente espacial, mas pode ser percebido como um aspecto do território emocional humano” (1995, p. 327)⁷⁸. Por esse motivo, ainda segundo o autor, “as regiões individuais de lugar são constantemente construídas e desconstruídas” (1995, p. 327)⁷⁹. Lugar é também uma expressão da identidade pessoal ou de um grupo, demonstrando assim uma necessidade de um ponto de referência, de identificação do EU ou de um grupo com esse espaço (aqui em um sentido amplo). Por isso mesmo, as geografias do lugar estão intimamente relacionadas aos modos de interação com esse lugar. Dessa noção (de relação e interação com o lugar) surge a importância do tempo histórico, a criação de um lugar coletivo na forma de um passado e uma origem comuns, característica muito presente nos escritores diaspóricos, já que a neces-

78 No original: “Home is a multidimensional and profoundly symbolic term that cannot be mapped as an exclusively spatial concept, but it can be depicted as one aspect of human emotional territory”.

79 No original: “Individual regions of home are constantly being constructed and deconstructed”.

sidade de reviver/recontar/revisitar a História é um elemento essencial na transformação de um espaço qualquer em lugar. O componente social é outro aspecto fundamental na relação que se tem com o lugar. Ou seja, o lugar é símbolo do EU sujeito e da cultura à qual pertence.

O conceito de lugar está relacionado a outro conceito fundamental, o de não-lugar, de não pertencimento. A perspectiva do não-lugar muda a experiência do lugar porque transforma o olhar. Trata-se então de um processo contínuo entre lugar e não-lugar, já que aspectos do não-lugar são incorporados ao lugar, gerando novos olhares.

A noção de lugar é fundamental para pensar a produção dos escritores diaspóricos por que é partir da re-escritura do lugar que as identidades diaspóricas se articulam. Quanto a isso, Wendy Walters (2005) propõe que os escritores diaspóricos se valem de suas narrativas para construir nações alternativas. Sugere, também, que o deslocamento cria uma distância que permite os escritores codificarem e criticarem suas pátrias. É esse espaço contraditório que a autora chama de “espaço diaspórico”. Ou seja, maneiras de definir e desejar os espaços do lugar. Para Stuart Hall, a noção de lugar (*homeland*) é “uma fonte infinita de desejo, memória, mito, busca, descoberta que alimenta a máquina da nostalgia e da fetichização”⁸⁰ (2003, p. 346). É o que ele chama de “estética diaspórica”, de adaptações aos espaços híbridos e muitas vezes contraditórios.

Hall também observa que os escritores da diáspora “têm mantido vivo no exílio um forte senso do que é ‘a terra de origem’” (2003, p. 27). Mas, se por um lado, a terra torna-se, de certa forma, irreconhecível, já que os elos naturais e espontâneos que antes possuíam são interrompidos por suas experiências diaspóricas, por outro, há a tentativa de preservação de uma identidade cultural, de uma sensação de pertencimento a algum lugar. Essa é a sensação familiar e profundamente moderna de des-locamento (2003, p. 27).

Edward Said em suas “Reflexões sobre o exílio” nos diz que

o exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de ter essa experiência. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um

80 No original: “an infinitely source of desire, memory, myth, search, discovery that fuels the engine of nostalgia and fetishization”.

exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre (2001, p. 46).

Escrever se transforma, então, em um ato de resistência; a escrita é vista como uma ferramenta de afirmação, como uma estratégia para resistir à vida que lhes é de certa maneira imposta.

As estratégias utilizadas pelas escritoras da diáspora nos levam ao que Carole Boyce-Davies chama de subjetividade autobiográfica (*autobiographical subjectivity*). Para ela, “a subjetividade autobiográfica da Mulher Negra é uma das maneiras nas quais a fala é articulada e a geografia redefinida”⁸¹ (1994, p. 21). Desse modo, ainda segundo a autora, “a re-escritura do lugar de origem se torna um ponto de união crucial na articulação de identidade. É um jogo de resistência à dominação que identifica de onde viemos, mas também localiza o lugar de origem em suas muitas experiências transgressivas” (1994, p. 115)⁸². Lar é local de onde viemos, onde pertencemos, mas também o local que nos isola/discrimina e que nos expulsa, de certa maneira. Assim, a migração cria o desejo pelo lugar de origem, o qual produz a reescrita desse lugar. Saudade ou abandono, a rejeição ao lugar de origem ou o desejo por esse lugar se tornam os fatores que motivam essa reescrita. Por ser um espaço contraditório, a representação se dá de diversas maneiras: rejeição e saudade são lugares-comuns na escrita das mulheres da diáspora.

Observemos alguns poemas selecionados da uruguaia Cristina Cabral. “Monte-vi-deo” é um exemplo dessa relação problemática, de resistência e libertação, de buscar um lugar e ser rejeitado. Nos primeiros quatro versos observamos a cumplicidade da voz poética com a sua cidade natal, o que significa que Montevidео é o seu lugar. Entretanto, a partir do quinto verso, percebemos que essa mesma cidade a rejeita por meio de uma prática antiga, demonstrada pelo uso do adjetivo tradicional e a condena ao exílio. O uso do verbo condenar implica que se trata de um exílio não voluntário.

81 No original: “the autobiographical subjectivity of Black Women is one of the ways in which speech is articulated and geography redefined” (p. 21).

82 No original: “the rewriting of home becomes a critical link in the articulation of identity. It is a play of resistance to domination which identifies where we come from, but also locates home in its many transgressive and disjunctive experiences” (p. 115).

Ciudad que me ha visto nacer, crecer
amar, sufrir
morir
y hasta resucitar
hoy me mira con ojos extraños
me señala su tradicional
dedo crítico
y me condena al exilio.

Marvin Lewis afirma que

Monte-vi-deo é um poema de rejeição de uma perspectiva de um sujeito negro alienado. A pergunta implícita é, “Por que nós, se fomos uma parte integral do seu ser?” mas o isolamento, o exílio interno, as atrocidades do passado não são suficientes para impedir a protagonista de resistir à marginalização. Monte-vi-deo é um poema de isolamento social e espiritual. A voz poética se vê órfã numa sociedade insensível que não percebe valores positivos na existência do Afro-uruguaios (2003, p. 99)⁸³.

A mesma temática está presente em “Rutina Montivideana”, onde observamos mais uma vez essa sensação de deslocamento, resultado da privação de que sofre o eu-lírico: “marcha lenta de la ciudad mía, / donde vivo / y donde me privan”. Apesar de se considerar parte desse lugar — “ciudad mía”, se sente excluída do mesmo.

Assim, Montevideo deixa de ser lugar para transformar-se em espaço, já que apesar de suas tentativas de ser parte dessa cidade, é excluída pela mesma.

Mesmo assim, apesar de ser excluída, observamos no poema “Crepúsculo en la rambla” o desejo explícito do eu-lírico de aproximar-se da cidade, ou seja, de que Montevideo seja o seu “lugar”, não o lugar que a expulsa: “Montevideo... / Tiempo esperado aguardando tu canción, / tus pasos dirigidos hacia mí” (Montevideo... / Tempo esperado aguardando tua canção / teus passos dirigidos a mim).

83 No original: “Monte-vi-deo is a poem of rejection from the perspective of an alienated black subject. The implicit question is, “Why us, if we have been such an integral part of your being?” but the isolation, the inner exile, the past atrocities are not enough to impede the protagonist from resisting marginalization. Monte-vi-deo is a poem of social and spiritual isolation. The poetic voice views itself as an orphan in an insensitive society that sees no positive value in the existence of Afro-Uruguayans” (p. 99).

Entretanto, e devido aos processos de deslocamento dentro do que seria seu lugar, verificamos ao mesmo tempo a necessidade de reconstruir esse “lugar” em outro espaço:

Sin embargo, siento la sal de otros dedos
en mi piel,
mezclándose entre mis deseos,
y penetrándome desafortadamente.

Interessante observar a mudança no olhar da poetisa, uma vez que deixa seu país, para assumir mais uma vez a condição diaspórica. Montevideo passa, então, a ser o local desejado.

Em “Montevideo, la Navidad que no pudo ser”, o poema inicia ressaltando a condição diaspórica constante, referindo-se, obviamente, à diáspora negra. A voz-poética fala por todos os sujeitos deslocados, excluídos e marginalizados socialmente, colocando em evidência certas práticas de seu país:

Diáspora de destierros,
constante a lo largo de mi vida
y la de mi pueblo,
de mis sueños
y de lo cotidiano.

Mesmo assim, a condição de exilada leva o eu-lírico a desejar essa mesma cidade que a havia expulsado, numa tentativa de recuperar o seu lugar:

Mi corazón diaspórico
me llevan a tí,
me devuelven a tus patios,
me hacen recorrer
desde aquí.

É evidente que, apesar de seu exílio imposto, a voz poética sente que Montevideo é o seu lugar. A escolha do verbo devolver e o ato de recorrer à cidade mesmo distante explicitam o deslocamento do sujeito.

A busca de um lugar faz com que o Brasil, especialmente a Bahia, se transforme em lugar utópico com o qual o eu-lírico se relaciona. Tal relação pode

ser observada no poema “Saudades do jeito da minha gente”, poema escrito em português demonstrando a cumplicidade que sente com a Bahia.

Eu sei que minha volta é certa.
Sei também que tudo está voltando
outra vez. Minha intuição,
essa paixão pela vida,
a confiança que tem quem
sabe e pode (sic) faze-lo novamente
felizmente,
está falando pra mim.

Mas porra, que difícil é ficar fora de você,
é viver longe de você,
é amar e tentar sorrir
sem você.

Salve Rainha, salve Nossa Senhora,
salve a Bahia sempre tão dentro de mim,
agora ainda mais forte. (169/170)

Para a poetisa, outra maneira de estabelecer seu “lugar” foi por meio do contato com os Orixás, que ocorreu durante suas várias viagens ao Brasil. Desde então, o panteão afro-bahiano está presente na sua poesia, sempre relacionados à tentativa de estabelecer uma identidade diaspórica.

Passemos à haitiana Marie-Célie Agnant. No poema “Incandescences” (*a ces lieux de mon enfance...*), a voz poética se coloca numa posição de observadora. O Haiti não é o lar, e sim o lugar lembrado de sua infância.

Dans le couloirs de ma mémoire
trimbale
ce ballot de souvenirs cassés
daïva
receleur
tour à tour
au gré des jours
un homme affamé.
se mue en taureau
hanches en cadence

au rythme de la rage
 pieds confondus avec l'asphalte
 souvenirs

 dans le couloirs de ma mémoire
 les souvenirs abrupts
 désespérances
 inconfortables
 vertiges
 cortège de momies
 symphonie d'angoisses
 baignés de sueurs
 et de boues

A representação do lar pode ser um processo doloroso e, no caso de Marie-Célie, a dor é representada por meio da lembrança da miséria, da fome, ainda que disfarçada numa festa. Suas memórias são brutas justamente porque é a pobreza que vem à mente. Na primeira estrofe, um carnaval, um homem faminto fantasiado de touro, dançando ao ritmo da agonia. É um homem negro, descalço: “pés confundidos com o asfalto”. Já na segunda estrofe, desespero, vestígios desconfortáveis, as pessoas são múmias cobertas de *sour* e lama. Festa e fome, prazer e desespero — tais são as imagens que o eu-poético traz do Haiti.

Esse mesmo sentimento de aversão se repete em “La Gésine” (34), o parto. Nesse ato estritamente feminino, a voz poética dessa mulher sente a necessidade de “parir palavras” que se refiram a sua pátria. Mas o país é gangrenado, pequeno demais para seu ódio, sua voz é um estilete, que corta, fere. É, então, um parto doloroso, problemático, quase que um aborto, eu diria.

ce pays gangrené
 trop petit pour ma haine
 ma voix est un surin (macieira nova)
 ma voix est un stylet

Em ambos os poemas observamos a relação problemática que a poetisa tem com seu país de origem.

Relembrar/re-escrever a pátria significa relembrar, também, as pessoas que passaram por sua vida. Tal é o caso de “Mimose” (43), um poema no qual o eu-poético se refere a uma amiga de infância, perdida ao longo do tempo:

J'avais une amie
Une soeur
Une compagne
On s'était rencontrés sans témoins

Não só o tempo, mas o exílio leva à separação e a perdas. A voz poética se sente atacada, já que foi arrastada para o exílio e, com isso, suas raízes são perdidas. Estrangeira em terra estranha, forçada a falar com outras palavras, a aprender “outra língua”. Nesse ponto do poema, o sentimento de deslocamento se intensifica, já que o francês é sua língua materna e é uma das línguas do Quebec. É a sensação de não pertencer a esse lugar.

Les bourrasques m'ont trainée
Sur les rives de l'exil
Effiloché mes racines
Des cheveux blancs et drus sur ma vie
Ont germé
J'ai appris à parler avec d'autres mots

Mas o poema termina de uma maneira otimista. Na esperança de reencontrar sua amiga, de voltar à pátria, a voz poética se pronuncia.

J'ai perdu ma camarade
Il me reste l'espoir
De ce printemps
Où il faudra
Sur la place publique juger
Les fossoyeurs de notre enfance
Parmi la foule
Peut-être - talvez
Elle sera là
On se tendra la main.

Esperança que renasce na primavera, reencontro que significa uma *catarsis* para a poeta. Momento no qual ela poderá reconectar-se com sua pátria, que de certo modo a expulsara. Assim, a amiga representa, também, o Haiti.

Para Marie-Célie, o exílio leva a uma perda de identidade, ao não reconhecimento de nós mesmos. Essa experiência é problematizada no poema “*Vade Mecum*” (64) — e *Vade Mecum* é uma expressão latina que significa “anda comigo” ou “vai comigo”. Nos primeiros versos a voz poética canta as ausências do novo país apesar das tentativas frustradas de adaptação, a sensação de prisão e, sobretudo, a rejeição por parte dos outros.

Je veux dire ces pays
D’interminables absences
À pas de loups j’ai semé mes géoliers mais là-bas
D’autres m’ont dit:
“si tu n’es pas content
Retourne chez toi”

Mas a volta é impossível, já que ela já não conhece o caminho: “Je ne sais plus trouver le chemin de chez moi” (“Já não sei encontrar o caminho de minha casa”).

E o exílio rasga a alma, transformando-a em uma onda que vai e vem, dispersada no mundo:

Cette déchirure d’exil — este rasgão do exílio
.....
Avec les annés
Je ne suis même plus celle-ci
Celle-là
Celle d’à côté
Je suis devenue
La vague
À conjurer
La horde
À disperser

São imagens fortes do exílio, da perda quase que total de identidade, da sensação de não-pertencer.

A sensação de deslocamento é uma característica comum nas literaturas da diáspora, geralmente relacionada à alienação física de grandes populações, à escravidão, à imposição da língua colonial. Assim, tanto para Cristina Cabral quanto para Marie-Célie, podemos afirmar que se trata de “vários deslocamentos”: por sua dupla diáspora, heranças da escravidão e o exílio nos Estados Unidos, no caso de Cristina Cabral, e no Canadá, no caso de Marie-Célie (exílio, nesse contexto, se refere à mudança voluntária), e também por sentirem-se deslocadas por se tratar de mulheres negras, o que implica ter que lidar com o mundo masculino. Como resultado, a necessidade de se afirmarem como mulheres diaspóricas.

Para concluir, cito Trinh Minh-ha, em suas considerações sobre a escrita feminina. Ela afirma que: “como um ponto focal de consciência cultural e mudança social, a escrita traduz as relações complexas das problemáticas raciais e de gênero cultural e a prática literária é o lugar onde a alienação social se frustra segundo o contexto específico”. O ponto de partida é um estágio que possibilita pensar na diferença não como geradora de conflito, mas como uma “arma de criatividade para questionar múltiplas formas de repressão e domínio”⁸⁴ (1989, p. 24). É um modo de reinventar o mundo, de encontrar seu lugar.

Marie-Célie reinventa seu mundo através da escrita, como observamos no poema “Balafres” (Cicatrizes), que também dá título ao livro.

Sur les rides du monde
Pour conjurer l’oubli
Je veux écrire
Un long poème
Les ongles plantés dans l’écorce de la terre
Au creux du mensonge
Je veux écrire
Des phrases-témoins
Sur tous les silences complices
Je veux ma plume
Torrent cavalcade
Je veux ma plume
Ciseaux
Je veux ma plume
Et réinventer ta vérité
Ô Monde

84 No original: “a tool of creativity to question multiple forms of repression and dominance”.

Já para Cristina, falar de memória e resitência “es parte de mi vida y de la historia de millones de mujeres em el mundo guerreando de diferentes maneras durante siglos” (13).

Referências

- AGNANT, Marie-Célie. *Balafres*. Collection Voix du Sud. Monreal: lês Editions du CIDIHCA, 1994.
- BOYCE-DAVIES, Carole. *Black, Women, Writing, and Identity*. Migrations of the subject. New York & London: Routledge, 1994.
- CABRAL, Cristina. *Memória & Resistência*. Santo Domingo: Editora Manatí, 2004.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa*. Literatura e cultura latino-americanas. Organização de Mario J. Valdés. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: UNESCO/BR, 2003.
- LEWIS, Marvin. *Afro-Uruguayan Literature Post-Colonial Perspective*. London: Associated University Press, 2003.
- MINH-HA, Trinh. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Indiana: Indiana University Press, 1989.
- PATERSON, Janet M. Diferença e alteridade: questões de identidade e de ética no texto literário. In: FIGUEIREDO, Eurídice; PORTO, Maria Bernadette Velloso (Orgs.). *Figurações da Alteridade*. Niterói: EdUFF, 2007.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o Exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- TERKENLI, Theano S. Home as a region. *Geographical Review*, v. 85, n. 3, p. 324-334, julho 1995.
- WALTERS, Wendy. *At home in diaspora*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

FERNANDO VALLEJO: A VIOLÊNCIA URBANA E AS RUÍNAS DA CIDADE LETRADA

Diana Klinger
UFF

*Notícias de uma guerra particular*⁸⁵

Escrevo em uma cidade em guerra. A guerra começou há várias décadas, mas só muito recentemente foi reconhecida como tal. Poucos dias depois de que o país comemorara a eleição de Rio de Janeiro como sede das próximas olimpíadas de 2016, houve um intenso enfrentamento entre quadrilhas de narcotraficantes em que um helicóptero da Polícia Federal, que sobrevoava a favela dos Macacos, foi derrubado, causando a morte de dois policiais. José Mariano Beltrame, o Secretário de Segurança do Estado, que no dia seguinte ia dar uma palestra sobre as UPP (Unidades de Polícia Pacificadora⁸⁶), se viu obrigado a mudar o assunto da pacificação das comunidades para falar sobre “a guerra”. Disse Beltrame: “só no Rio existe fuzil e rifle. Só no Rio existe metralhadora antiaérea. Então, o país todo deve saber que, para enfrentar fuzis 762 e 556, é necessário que haja um nivelamento das forças de combate, é necessário que haja paridade. Necessitamos redimensionar o armamento e os recursos das forças da ordem. É necessário que entre dinheiro. Mas, de que serve que me deem 10 milhões ou 100 milhões de reais se eu não posso administrar esses recursos? É para encher as prateleiras com armas não letais? Só posso equipar meus policiais com spray de pimenta? Quis comprar tanques blindados de Israel e da África do Sul, até fiz o pedido. Ah, não pode, porque esses veículos têm características de guerra. E o que vivemos no Rio é o quê?”⁸⁷.

85 É o título de um documentário de João Moreira Salles e Kátia Lund (1999), sobre os moradores e os traficantes do morro de Dona Marta, no Rio de Janeiro.

86 As UPP, “Unidade de Policiamento Pacificadora”, começaram a ser implantadas pelo Governo do Estado de Rio de Janeiro em dezembro de 2008, com o objetivo de recuperar territórios ocupados por décadas por traficantes e recentemente pelas milícias, assim como para promover a cidadania e a inclusão social da população das favelas.

87 Fonte: IETS (Instituto de Estudos do Trabalho e Sociedade). Disponível em: <http://www.iets.org.br/parampressao.php3?id_article=1454>. Acesso em: novembro de 2009.

As palavras do Ministro de Segurança do Estado (o ministro da pacificação) soam chocantes, ainda que seja evidente o fato de que há uma guerra no Rio. Uma guerra confinada numa cidade e que, no entanto, diz respeito à Nação toda e, é claro, também ao mundo. E se não fosse porque já o naturalizamos, deveria nos surpreender também o gigantesco arsenal armamentístico que envolve. Mas tudo virou normal. Até para mim, que ficava muito chocada nos primeiros anos quando vim morar no Rio, acabou virando normal ver passar os caveirões do BOP com as metralhadoras apontando para fora, para a gente. A gente se acostuma a viver numa cidade em guerra... e no final das contas a verdade é que o maior contato que tenho com ela é o mesmo que tem alguém que mora em qualquer outro lugar do mundo: através da mídia. Enquanto tudo acontece na “capital do sangue quente do Brasil”, minha vida acadêmica (a vida acadêmica) continua como se nada estivesse acontecendo.

Por esses dias estou relendo *A virgen dos sicários* (1994), de Fernando Vallejo, que transcorre em Medellín, centro internacional do narcotráfico, mas que perfeitamente poderia transcorrer no Rio. De fato, Colômbia e Brasil são os dois países da América Latina cujos níveis de violência são muito superiores aos outros do continente⁸⁸ e onde o assunto do narcotráfico está presente diariamente na mídia, nas conversas cotidianas e até na música e na literatura. Fernando Vallejo escreveu a páginas mais cínicas da literatura latino-americana sobre o narcotráfico. Relendo o romance de Vallejo ao mesmo tempo em que leio as notícias dos jornais sobre a guerra no Rio de Janeiro, penso permanentemente em um dos ensaios mais interessantes da história de América Latina, *A cidade das letras* (1984), o livro póstumo de Angel Rama, que começa assim: “Desde a remodelação de Tenochtitlán, depois de sua destruição por Hernán Cortés em 1521, até a inauguração em 1960 do mais fabuloso sonho de urbe de que têm sido capazes os americanos, a Brasília de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, a cidade latino-americana vem sendo basicamente um parto da inteligência, pois ficou inscrita num ciclo da cultura universal em que a cidade passou a ser *o sonho de uma ordem* e encontrou nas terras do novo continente

88 A taxa de homicídios em média dos últimos vinte anos na Colômbia é de 7,3 por dez mil habitantes, mais que o dobro da do Brasil, o segundo país mais violento de América Latina (cuja taxa desde 2004 é de 2,9). Fonte: Álvaro Camacho Guizado. Prólogo a Orlando Melo, Jorge (Coord.). *Colômbia hoy: perspectivas hacia el siglo XXI*. Disponível em: <<http://www.lablaa.org>>, e a mesma informação se encontra em: Banco de la República de Colombia <<http://www.banrep.gov.co/docum/borrasem/intro004.htm>>, acessados em novembro de 2009. Sobre Brasil, fonte: RAMOS, Silvia; PAIVA, Anabela. *Mídia e violência*. Novas tendências na cobertura de criminalidade e segurança no Brasil. Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.

o único lugar propício para encarnar” (RAMA, 1984, p. 1, *italico meu*⁸⁹). *A cidade das letras* é uma análise da conquista e da dominação que a classe letrada exerceu em América Latina, mas também de suas transformações ao longo da história até as primeiras décadas do século XX; do desafio a esse poder por parte dos setores incorporados à cultura letrada desde final do século XIX, através da educação pública. Dos “encontros e desencontros entre a cidade letrada e a cidade real, entre a sociedade como um todo e seu elenco intelectual dirigente” (p. 37).

Hoje em dia, Rio de Janeiro, Medellín, mas também as metrópoles “mais europeias” de América Latina, como Buenos Aires ou cidade de México, são cenários de violência, medo e guerras entre narcos. Nestas e em tantas outras cidades do continente, “o sonho de uma ordem” há muito tempo que ficou sepultado. As “favelas” ou “comunas” são territórios ocupados, apropriados sem “escrituras” e onde o poder do Estado, da Lei e da letra são praticamente nulos: “lixões, canchaverais, barrancos, riachos: isso são as comunas. E o labirinto de ruas cegas de construções caóticas, viva prova de como nasceram: como bairros de “invasão” ou “piratas”, sem planejamento urbano, levantadas as casas depressa sobre terrenos roubados [...]”, diz “Fernando”, o narrador de *La virgen de los sicarios* (p. 84).

Isto, poderíamos dizer, é parte de uma paisagem urbana contemporânea que corresponde à “decadência e queda da cidade letrada”, para dizê-lo com o título de um interessante ensaio de Jean Franco que, retomando a história onde Rama a tinha deixado, analisa o campo intelectual latino-americano durante e depois da guerra fria. Diz Franco: “a ordem ideal que tinha feito da cidade um símbolo tão potente da comunidade nacional e da conduta cívica, ainda quando nunca coincidiu realmente com a cidade real, é agora impossível de reclamar” (2003, p. 248). E nesse contexto, desde as últimas décadas do século XX, o lugar do intelectual tem se alterado radicalmente. Contribuem para isso muitos fatores, como o expõe Graciela Montaldo: “perda do prestígio da letra escrita diante da cultura audiovisual; ameaça à instituição estética pela estética da mídia e da indústria cultural; globalização econômica que reveste o mercado de uma autoridade quase plena para legislar quaisquer tipo de produção, inclusive a literária; reacomodamento das identidades e fronteiras entre os discursos e práticas; profissionalização dos intelectuais, inserção cada vez maior nas instituições e lento abandono de sua intervenção crítica” (2001, p. 65).

89 A tradução do trecho original em espanhol é minha, assim como a de todas as outras citações do espanhol que se seguem, fora as do romance de Vallejo, em que sigo a tradução de Rosa Freire d’Aguiar, publicada pela Companhia das Letras em 2006.

Até a década de sessenta e início dos setenta, ainda era possível, para os intelectuais, sustentar o “sonho de uma ordem” para a cidade latino-americana, uma ordem baseada — ainda que indiretamente — no poder e prestígio da letra, mas as ditaduras primeiro e o neo-liberalismo depois, e hoje — apesar da confluência histórica de governos “progressistas” na América do Sul — a violência das grandes cidades e a presença iniludível do narcotráfico, têm feito com que o *sonho letrado* seja inviável. Ademais, para as grandes massas de população marginalizada, a alfabetização e escolarização já não significam promessa de uma possibilidade de ascensão social, como era desde finais do século XIX e durante boa parte do século XX. Como o assinalou Jean Franco, neste incipiente século XXI, o papel pedagógico da cidade das letras pertence ao passado. No romance de Vallejo, estas circunstâncias aparecem de maneira complexa e contraditória. Para o narrador do romance, “o sonho de uma ordem” ainda existia num passado nem tão remoto, o passado de sua infância; hoje, pelo contrário, Medellín aparece como aglomerado caótico de gente, miséria, ruído, violência e morte. Mas, por outro lado, ele mesmo já não acredita nesse sonho, e é precisamente desse caos violento que emerge o único que ainda possa interessar a ele na vida: os jovens sicários.

Medellín, “cidade maldita”, “capital do ódio”

“Fernando”, o narrador de *A virgem dos sicários*⁹⁰, compartilha com o autor o nome e os traços biográficos: é um escritor — “o último dos gramáticos colombianos”, como ele se apresenta — que, já velho, volta a sua Colômbia natal “para morrer” e acaba se envolvendo numa relação amorosa primeiro com o Alexis, depois com o Wilmar, dois sicários ou “rapazinhos que matam por encomenda” (p. 10). Com eles percorre as ruas de Medellín, uma cidade que, a seus olhos, tem se transformado num inferno pela música ensurdecidora do rádio, as ruas cheias de buracos, os pobres mendigando, os assaltos, os assassinatos e a violência em geral. Mesmo assim, ele passa a conviver com o mundo marginal dos adolescentes das “comunidades”, com a falta de sentido em que transitam suas vidas, com a morte, que é para eles tão banal quanto a vida.

Numa entrevista realizada por ocasião da estreia do filme baseado no romance, dirigido pelo cineasta francês Barbet Schroeder, Fernando Vallejo disse que seu romance não é “sociológico”, e sim uma “história de amor

⁹⁰ Neste caso e em diante, “Fernando” se refere ao narrador do romance e Vallejo ou Fernando Vallejo (sem aspas) ao escritor.

autobiográfica”⁹¹. Na verdade todos seus romances compõem uma grande saga autobiográfica, que narra desde sua infância até a idade adulta, incluindo suas relações amorosas e a história de sua família e das ligações desta com a política (seu pai foi congressista, constituinte e ministro pelo Partido Conservador e seu irmão Carlos foi Prefeito em Tâmesis, Antioquia). Vallejo se refere a sua narrativa como “auto-ficção” e cita o livro-manifesto de Christophe Donner *Contra a imaginação* (2000), em que Donner advoga por uma literatura experiencial, escassamente ficcionalizada. Os escritores recorrem à imaginação “para esconder aquilo que verdadeiramente importa”, diz Donner, e a literatura atual só pode ser escrita por um eu “que consiga se libertar desta peste que é a imaginação”⁹². E é o que faz, ou pelo menos diz que faz, Fernando Vallejo. Por exemplo, a respeito de *El desbarrancadero* (*O despenhadeiro*), romance em que conta a agonia e morte de seu irmão Darío, portador de AIDS, comenta: “em meus livros não mudo os nomes das pessoas, nem dos povos, nem das cidades por mania, por me ater à verdade e porque cada um se chama como deve se chamar; meu irmão Darío, que está comigo na foto e que já morreu segundo se relata nesse livro, só podia ter se chamado assim, não consigo imaginá-lo com outro nome”⁹³.

A única diferença com seus outros romances é que em *A virgem dos sicários* o narrador não fala tanto de si mesmo ou de sua família, mas sobretudo de Medellín e do mundo dos adolescentes marginais, um mundo pelo qual ele expressa ao mesmo tempo um fascínio e um despreço. “Fernando” mergulha num contexto cultural marginal, onde ele é um estrangeiro, e sua narrativa surge desse choque cultural. O relato de um letrado sobre o mundo pobre, periférico e marginal não é, obviamente, nenhuma novidade na literatura latino-americana, mas tudo o contrário, como o expressa Roberto Gonzales Echevarria: “a narrativa latino-americana se ocupará obsessivamente desse Outro interno que pode ser a origem de tudo, quer dizer, a origem violenta da diferença que distingue a América Latina e, em consequência, a faz ser diferente” (1990, p. 143). E em um sentido mais amplo, é possível dizer que a diferença é constitutiva da identidade latino-americana, o que varia são as valorações que o “outro” (não letrado) foi recebendo ao longo da

91 Fonte: *Diario El colombiano*. Disponível em <<http://www.elcolombiano.terra.com.co/proyectos/virgendelossicarios/reacciones.htm>>. Acesso em: 05.

92 Citado por Fernando Vallejo em entrevista com María Sonia Cristoff. *La Nación*, 6 de junho de 2004.

93 Idem, *ibidem*.

história: “bárbaro” (para Sarmiento e Esteban Echeverría), “puro” (para José de Alencar), “autêntico” e “livre” (para o modernismo), “vítima” (para Jorge Amado e os romancistas do nordeste), “sujeito de uma transformação social” (para o romance da revolução mexicana, por exemplo) etc. A particularidade da escrita de Vallejo está em que se distancia de todas essas posições e, sobretudo, da doxa “politicamente correta”. Vallejo não fala em nome do outro, mas também não deixa os personagens falarem “por si mesmos”. “Fernando” fala do mundo marginal a partir de um olhar intensamente subjetivo — e este é um dato fundamental de sua narrativa, tanto estético como político, como vou mostrar mais à frente. De fato, Vallejo enuncia isso como programa: “Eu resolvi falar em nome próprio porque não posso me meter nas mentes alheias”⁹⁴, disse em entrevista. E até o narrador do romance se posiciona nesse sentido, contra a ilusão de transparência e objetividade da representação realista: “Dizem os sociólogos que os sicários pedem a Maria Auxiliadora que não falte, que afine a pontaria deles enquanto atirarem e que o negócio corra bem. Como souberam disso? Por acaso são Dostoiévski ou Deus-Pai para se meter assim na mente dos outros?” (p. 20). Ademais de fazer explícita a subjetividade de sua representação do outro, o narrador também deixa claro que escreve desde e para o mundo letrado: “O senhor há de saber, e, se não sabe, vá tomando nota, que um cristão comum e corrente como o senhor ou eu não pode subir para esses bairros sem um escolta de um batalhão: eles o ‘descem’” (p. 29). Assim, o narrador estabelece uma cumplicidade com seu leitor, com quem sabe que compartilha os mesmos pressupostos de classe. No entanto, por outro lado, ele conta com um plus de conhecimento que seus leitores não têm, um conhecimento cultural e linguístico sobre “as comunas” que permite atuar como tradutor da linguagem e da cultura marginal, o que faz permanentemente. Por exemplo: “Gonorrea é o insulto máximo entre as galeras das comunas, e comunas, depois eu explico o que são” (p. 12). De maneira que Vallejo se recusa a oferecer uma simples representação do outro marginal, iletrado, entregando em troca um discurso que reconhece e explicita as relações de poder existentes nessa representação.

No romance, a escrita e a oralidade se entrecruzam, a norma culta do narrador entra em choque com o jargão dos sicários, e com elas se expressam duas visões do mundo. Uma é a de um homem maduro, culto, niilista e nostálgico por um tempo que se foi, uma cidade que já não é a mesma, um passado idílico que corresponde ao tempo de sua infância.

94 Em entrevista publicada em Babelia Digital em 06/01/2002. Disponível em: <<http://www.trazegnies.arrakis.es/fvallejo.html>>.

Havia nas redondezas de Medellín um vilarejo quieto e agradável que se chamava Sabaneta. Bem conheci-o porque lá perto [...] passei a infância [...]. Claro que o conheci. Ficava no final da estrada no fim do mundo. Mais adiante não havia nada, ali o mundo começava a descer, a se arredondar, a dar a volta (p. 7).

Entre esse mundo idílico e o presente há um vazio, que coincide com os anos de exílio do narrador:

Quando retornei à Colômbia [...] Sabaneta havia deixado de ser um vilarejo e virado um bairro a mais de Medellín, a cidade o agarrara, o engolira; e, enquanto isso, a Colômbia tinha escapado das nossas mãos. Éramos, e de longe, o país mais criminoso da Terra e Medellín, a capital do ódio (p. 10).

A outra visão é a dos adolescentes marginais, também niilistas, mas cujo valor central não está no passado, mas no presente, e especialmente no consumo:

Pedi [a Wilmar] que anotasse, num guardanapo de papel, o que esperava desta vida. Com sua letra arrevesada e minha estereográfica, ele escreveu: queria um par de tênis marca Reebok e um jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific e roupa de baixo Calvin Klein. Uma moto Honda, um jipe Mazda, um aparelho de som laser e uma geladeira para a mamãe (p. 84).

Em troca das aventuras eróticas, o narrador oferece a seus amantes “tudo o que esperam da vida”: tênis, jeans, aparelhos de televisão, geladeiras, equipes de música. E é que estes adolescentes vivem, diz “Fernando”, impulsionados por um “vazio essencial” (p. 4), que preenchem “pegando da televisão” qualquer coisa: “novelas, jogos de futebol, conjuntos de rock...”. “Fernando” lê a degradação da existência na degradação da língua: “qualquer sociólogo de araque, desses que andam por aí fazendo suas análises para os ‘conselhos para a paz’, concluiria que a exasperação de uma sociedade se segue a do idioma” (p. 52).

Fernando não perde oportunidade, ao longo do romance, de traduzir para o leitor o jargão que usa “o menino”.

[Alexis] no fala espanhol, fala gíria ou seu jargão. No jargão das comunas, ou gíria comuneira, que é formado essencialmente por um velho fundo da língua local de Antioquia, que foi a que falei enquanto vivi (como Cristo, o aramaico), mais uma ou outra sobrevida do malevo antigo do bairro de Guayaquil, já demolido, que falavam seus açogueiros, já mortos; e, enfim por uma série de vocábulos: matar, morrer, o morto, o revólver, a polícia... um exemplo: “Então, e aí, cara, tudo em riba?” O que ele disse? Disse: “Oi, filho-da-puta”. É um cumprimento de rufiões (p. 22).

Ou:

“O pixote devia ter entregado as chaves para aquele bosta”, comentou Alexis, meu menino, quando lhe contei o caso. [...] E fiquei enredado em sua frase, sonhando, divagando, pensando em don Rufino José Cuervo e na grande quantidade de água que o rio havia arrastado desde então. Com “o pixote” meu menino queria dizer “o rapaz”; com “aquele bosta”, “o assaltante”; e com “devia de” queria dizer “devia”, pura e simplesmente [...]. Faz mais de cem anos que meu velho amigo don Rufino José Cuervo, o gamático, a quem frequentei em minha juventude, mostrou que uma coisa é “deve” sozinho e outra “deve de” [...] (p. 19).

Como mostra Ángel Rama em *La ciudad letrada*, os romances costumbristas ou regionalistas também apelavam ao uso de glossários lexicais, porque se dirigiam ao potencial público peninsular (1984, p. 51). Essa é a mesma razão, diz Rama, pela qual para Alejo Carpentier a língua literária americana devia ser necessariamente barroca. Dizia Carpentier: “a palavra pinheiro basta para nos mostrar o pinheiro [...] mas a palavra “ceiba” — nome de uma árvore americana a que os negros cubanos chamavam “a mãe das árvores” — não basta para que as pessoas de outras latitudes vejam o aspecto de coluna rostral dessa árvore gigantesca” (CARPENTIER apud RAMA, 1984, p. 51). Mas o efeito “glossário”, as permanentes traduções do jargão que faz o narrador, tem outras implicações no romance de Vallejo. Não se trata de fazer compreensível o léxico para um público estrangeiro, mas, sobretudo, de expor uma tensão no interior da cultura nacional, de demarcar o território letrado ao qual ele próprio pertence e opor a ele o mundo caótico das classes iletradas, que são, para ele, “máquinas de se reproduzir e matar”. Entre o jargão marginal e a norma culta, entre a oralidade e a escrita, a tradução se transforma numa operação

nem tanto linguística quanto cultural e ideológica. Só que aqui a tradução é um procedimento ambíguo, que desvia o relato do lugar comum e do consenso politicamente correto, como veremos a seguir.

Contra a pátria e contra a imaginação

Vallejo, cujo primeiro livro é *Una gramática del lenguaje literario*⁹⁵, disse em uma entrevista: “amo os gramáticos, desta língua e de todas: [...] os compiladores de dicionários ociosos [...] e os honoráveis membros da Real Academia Española da Língua [...] e demais acadêmicos correspondentes hispano-americanos das Academias [de Letras]”⁹⁶. Também “Fernando” faz permanentes referências à gramática correta e corrige a sintaxe da fala juvenil e marginal, remetendo assim ao papel de exclusão social que a gramática cumpriu historicamente na Colômbia. Na história colombiana, gramáticos e escritores tiveram uma notável presença no poder no que se chamou de República Conservadora, entre 1884 e 1934⁹⁷. A pureza da língua foi um dos pilares que se defendiam ao mesmo tempo em que se criava o Estado-nação. Miguel Antônio Caro, filólogo, jornalista e escritor, foi a principal figura do movimento denominado “Regeneração”, que estabeleceu as bases da nação colombiana moderna e redigiu a constituição de 1886, que permaneceu vigente na Colômbia ao longo de mais de um século. Em 1872, Caro fundou a Academia Colombiana de Letras — a primeira do continente americano — de acordo com os modelos da academia espanhola. Considerava a instituição como parte fundamental da condução da Nação: a tradição espanhola e católica deveria permanecer em América Latina “pura e incontaminada” como a língua, a que impôs normas e restrições. Junto com Rufino José Cuervo estabeleceram qual era o castelhano que se devia falar; mostraram quais eram os erros e os desvios que afastavam milhares de colombianos do bom uso da língua.

Como mostra Jesús Martín-Barbero, “em poucos países *a violência do letrado* produzirá relatos tão amplamente excludentes — no tempo e no território — como na Colômbia” (BARBERO, 2000, p. 148, *italico* meu), onde, como assinala o historiador Malcom Deas, “a gramática, o domínio das leis e dos mistérios da

95 VALLEJO, Fernando. *Logoi*. Una gramática del lenguaje literario. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

96 VALLEJO, Fernando. Entrevista com Cesar Güemes, em *La jornada*, México, 9 de janeiro de 2003.

97 Miguel Antonio Caro, Jorge Nuñez, José Manuel Marroquín e Marco Fidel Suarez foram escritores, filólogos e presidentes da República.

língua foram componente muito importante da hegemonia conservadora que durou desde 1885 até 1930, e cujos efeitos persistiram até tempos muito mais recentes”. Assim, a gramática se torna moral do Estado, impondo sua ordem ao serviço da exclusão social. Buscando o significado dessa preocupação pelo idioma, Malcom Deas considera que “o interesse radicava em que a língua permitia a conexão com o passado espanhol, o que definia a classe de república que estes humanistas queriam” (DEAS apud BARBERO, 2000, p. 148).

Pois bem, como já disse, também em *A virgem dos sicários*, “Fernando” afirma uma língua culta, associada a um *passado incontaminado* e oposto de uma oralidade marginalizada. O narrador ostenta permanentemente marcas de erudição e de rejeição da cultura de massas: “[...] chegou também o dia da televisão. A morte dessa maldita é digna de um poema. Estou pensando em versos de arte maior, em alexandrinos de quatorze sílabas, que domino tão bem” (p. 34). No entanto, não podemos esquecer que o sujeito dessa fala marginal, esse “outro”, abjeto, parte dessa cultura de massas que o narrador deprecia, é também, e sobretudo, seu objeto de desejo. “Se ao menos Alexis lesse... mas essa criatura era tão drástica nisso quanto o grande presidente Reagan, que em sua longa vida não leu um único livro. Essa *pureza incontaminada pela letra impressa*, aliás, era o que eu mais gostava no meu menino” (p. 42, *italico meu*). Assim, a dominação linguística encontra seu reverso na relação sexual, em que se invertem os papéis e o narrador passa a ser “dominado” pelo “menino”: “Tinha uma compensação esse tormento a que me submetia Alexis, meu êxodo diurno pelas ruas fugindo do barulho e submerso nele? Sim, nosso amor noturno” (p. 33). A “violência da letra”, que despreza e corrige a linguagem marginal, encontra seu reverso na fascinação erótica do narrador por esses adolescentes “marginais”: “aquele anjinho tinha a propriedade de desencadear em mim todos meus demônios interiores” (p. 25). As favelas são, para ele, não só espaços de violência, mas também de desejo: “das comunas de Medellín, a nororiental é a mais *excitante*. Não sei por que, mas dei de achar. Tal vez porque são dali, creio, os sicários mais bonitos” (p. 52, *italico meu*). Esse fascínio, que vai se transformando numa relação amorosa que Fernando estabelece com seu “menino”, se traduz numa mimese da linguagem dele com a do amante-sicário: “Hoje no centro”, depois contei a Alexis, falando em gíria, com minha mania poliglota, “duas gangues estavam quebrando o maior pau [...]” (p. 23), diz “Fernando”. E até os valores do sicário ele vai adquirindo, justificando seus crimes: “Foi justo o que Alexis fez com esse último “empacotado”, o transeunte de boca suja? Claro que sim, eu aprovo!” (p. 39).

Essa mimese com a linguagem do outro e o distanciamento do que ele mesmo considera como “culto” ou “refinado” pode se ler também no ritmo e na dinâmica da conversa, breve, rápida, concisa e, como no cinema de Hollywood, cheia de violência e ação. As cenas se sucedem rapidamente, o fio da história se interrompe com múltiplas digressões, que parecem surgir segundo a desordem própria do fluxo do pensamento. A escrita de Vallejo está cheia de marcas de oralidade, de interpelações ao leitor, fingindo uma simultaneidade entre escrita e vivência, entre escrita e leitura, como se o leitor estivesse presente no momento da enunciação. (“Mas o que eu estava lhes contando do balão, de Sabaneta? Ah, sim [...]”, p. 8). A linguagem que o narrador utiliza é “correta”, mas o ritmo da narrativa não corresponde ao da recepção culta, silenciosa, da grande tradição do romance hispano-americano do século XX.

Como aponta Reinaldo Laddaga, a obra literária moderna, a de Rulfo, Borges, Onetti ou Lezama, supunha um leitor “capaz de responder a apresentações particularmente densas de linguagem [...] que deseja se sustrar de entorno de ações e comunicações ordinárias para se confinar no confronto solitário com um artefato de linguagem” (2007, p. 20). Esse trabalho com a linguagem, típica de tantos outros autores, como por exemplo de Miguel Ángel Asturias ou João Guimarães Rosa, dos escritores do *boom* (Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Julio Cortazar), e dos neobarrocos (além do José Lezama Lima, Severo Sarduy e Reinaldo Arenas), supunha uma diferenciação da prática literária com outras práticas comunicativas. Subjazia uma concepção de literatura fundada na noção de autonomia, isto é, na ideia da literatura como uma esfera regida por leis próprias, em que qualquer relação exterior (com o autor, com o mundo) era um dado secundário. A partir dessa noção de literatura e de arte como universo autônomo e diferenciado, o romance produzia uma interpretação histórica que contribuía à formação dos mitos de identidade nacional. A narrativa definia uma relação específica entre “a História” e “a literatura”: “a ficção era a realidade histórica [política e social] passada [ou formatada] por um mito, uma fábula, uma árvore genealógica, um símbolo, uma subjetividade ou uma densidade verbal” (LUDMER, 2007).

Pois são precisamente os mitos de identidade nacional os que estão em crise no presente, e explicitamente na escrita de Vallejo. Com exceção do amor (e somente do amor homossexual, que impede a possibilidade da reprodução da humanidade), tudo o restante é desprezado pelo narrador, a começar pela Nação: “Mas o que me preocupa a mim Colômbia se já não é minha, é alheia? [...] eu não

sou daqui, eu tenho vergonha dessa raça pedinte” (p. 19), “Colômbia muda mas continua igual, são novas caras de um velho desastre” (p. 12); “A lei da Colômbia é a impunidade, e nosso primeiro delinquente impune é o presidente, que nestas alturas deve estar farreando graças ao país e ao seu posto” (p. 19), diz “Fernando”.

A operação de Vallejo implica uma forma de escrever contra a nação, mas também contra uma determinada tradição literária. Pois a retórica da profanação da nação, cujo centro é a língua, toca também o limite do literário; situa-se em uma etapa pós-literária “depois do fim das ilusões modernas: depois do fim da autonomia e do caráter ‘alto’, ‘estético’ da literatura” (LUDMER, 2005, p. 84). O que seus textos mostram, segundo Josefina Ludmer, é que a constituição da nação e sua destituição têm as mesmas regras e seguem uma mesma retórica (2005, p. 80).

O gesto de Vallejo, escrever contra a pátria e “contra a imaginação” (como diz Vallejo citando Christophe Donner), pode ser lido também como forma paricida: escreve contra o “pai” literário, ou seja, contra Garcia Marques e contra “Macondo” como fábula de identidade nacional (e latino-americana) que de alguma maneira representa a operação ideológica do boom dos anos de 1960 e 1970. Quase todos os romances do *boom* criaram uma visão mítica da realidade, uma “realidade latino-americana” que encontraria seu correlato formal no realismo mágico, considerado como forma “autenticamente latino-americana” e inclusive “expressão natural” de uma região na qual “a própria realidade é maravilhosa”, como disse Alejo Carpentier (1980, p. 12). Por esse motivo, Macondo se transformou num lugar mítico latino-americano, “um lugar que contém todos os lugares”, segundo Carlos Fuentes (1972, p. 66). Na leitura dos contemporâneos ao *boom*, o relato da fundação de Macondo representa o relato da fundação do continente latino-americano, incluindo todo o “real documentado”, assim como as lendas e fábulas orais “para nos dizer que não devemos nos contentar com a história oficial, documentada” (idem, p. 62). Macondo seria a metáfora do mágico real da América Latina, sua essência inominável pelas categorias da razão e pela cartografia política e científica. A ficção do *boom*, “atravessada por uma desbordanete alegria vital” (DONGHI, 1982, p. 154), assume o clima otimista dos anos sessenta, anos do triunfo da revolução cubana e da consequente euforia sobre o futuro do continente, que só será demolida no final da década, com as ditaduras militares.

Na visão ufanista dos autores do *boom* e de seus críticos, a literatura participa de uma “gesta heróica”, construindo uma versão não eurocêntrica da história latino-americana e, ao mesmo tempo, conquistando a universalidade

mediante a modernização da técnica narrativa, incorporando-se definitivamente ao cânone ocidental. Na visão que, naquela época, tinha Carlos Fuentes, o romance ocupa o lugar da utopia:

Acredito que se escrevem e continuarão se escrevendo romances na América Hispânica para que, no momento de ganhar essa consciência, contemos com as armas indispensáveis para beber a água e comer os frutos de nossa verdadeira identidade. Então, essas obras, esses *Pasos Perdidos*, essas *Rayuelas*, esses *Cien años de Soledad*, essas *Casas Verdes*, essas *Señas de Identidad*, esses *Jardines de Senderos que se bifurcan*, esses *Laberintos de la soledad*, esses *Cantos Generales*, aparecerão como as “mitologias sem nome” [...] que anunciam nosso porvir (1972, p. 98).

Hoje, quarenta anos depois, uma leitura retrospectiva do *boom* não poderia deixar de assinalar suas contradições. Nesse sentido, é muito interessante a avaliação que faz Idelber Avelar, que considera que o *boom*

[...] mais do que o momento em que a literatura latino-americana “alcançou sua maturidade” ou “encontrou sua identidade” (“um continente que encontra sua voz” foi o lema fono-etno-logo-cêntrico repetido até a saciedade naquele então) pode se definir como o momento em que a literatura latino-americana, ao se incorporar ao cânone ocidental, formula uma compensação imaginária por uma identidade perdida (AVELAR, 2000, p. 53).

O tom celebratório da crítica do período seria uma operação substitutiva que tenta compensar não apenas o subdesenvolvimento social, mas também a perda do estatuto aurático do objeto literário. E essa vontade compensatória, diz Avelar, é própria tanto da crítica como dos romances do *boom*: *Cien Años de Soledad*, *Los pasos perdidos* e *La casa verde* coincidem em apresentar alegorias de uma fundação — através da escrita — que opera para além das determinações sociais. Segundo Avelar, a insistente tematização da escrita nestes romances cumpria uma operação retórico-política: parecem retornar a um momento prístino em que a escrita inaugura a História, em que nomear as coisas equivale a fazê-las existir, quer dizer, se trata de uma reivindicação da escrita literária dentro de uma modernização que cada vez mais prescinde dela. Na mitologia do *boom*, a literatura significava a possibilidade de reinscrever as fábulas de identidade (de um tempo mítico pré-moderno) no interior de uma teleologia da modernização. Mas essa possibilidade encontra

seu fim com as ditaduras militares, que produzem um esvaziamento do conteúdo progressista da modernização. A “função substitutiva” da literatura (a escrita literária como entrada épica no primeiro mundo) estava destinada a desaparecer.

Frente a esta *mitologia* do *boom*, Vallejo adota uma posição cínica, que se manifesta em duas frentes. Por um lado, o romance está escrito com marcas da oralidade e com um ritmo midiático, com cenas rápidas, breves, com violência e ação, como assinalávamos antes. O que significa que uma proposta de abandonar a ideia redentora da literatura como universo estético elevado e diferenciado da cultura de massas. Desta forma, a escrita de Vallejo põe em cena uma “derrota da literatura”, de sua capacidade restitutiva, de seu diferencial redentor. Evidentemente, isto reverte ironicamente sobre a figura do narrador, que é um escritor.

Por outro lado, sua escrita — pós-literária, como diria Ludmer — é pós-utópica: manifesta também a “derrota política”, a derrota das utopias de desenvolvimento para América Latina. E ainda mais, assinala o fim de qualquer visão romantizada do outro e da identidade nacional: “Fernando” considera os camponeses, os marginais e os pobres como pessoas de uma condição infra-humana, como hordas que não fazem outra coisa que se reproduzir para engrossar as faixas da miséria: “essa gatinha agressiva, feia, abjeta, essa raça depravada e sub-humana, a monstroteca” (p. 60); “Minha fórmula para acabar com a pobreza não é fazer casas para os que dela padecem e se empenham em não ser ricos: e, de uma vez por todas, botar cianureto na água deles e pronto” (p. 63); “Meus compatriotas sofrem de uma vileza congênita, crônica. Esta é uma raça aproveitadora, invejosa, rancorosa, embusteira, traiçoeira, ladra: a peste humana em sua mais extrema ruindade. A solução para acabar com a juventude delinquente? Exterminem a infância” (p. 26).

Lidas superficialmente, essas expressões não podem senão espantar o leitor. “A menos que se atribua ao relato uma intenção irônica, o ponto de vista é misógino e racista”, diz Jean Franco (2002, p. 293). Porém, realmente me parece impossível não atribuir ao relato uma intenção irônica. Pois se é correto afirmar — com Ludmer — que se trata de uma escrita pós-autônoma, isso significa que devemos ler o romance dentro de seu contexto de produção, isto é, em relação com o personagem-escritor “Fernando Vallejo”, que o autor vem construindo em todos seus romances e em todas suas intervenções públicas, quer dizer, tanto na escrita quanto na vida mesma. Em sua grande saga autobiográfica, Vallejo se dedicou a moldar o personagem cínico, arrogante e irreverente que iria encarnar na “vida

real” (se é que há algo que ainda possa ser considerado como tal, entendendo que esta é também uma performance). Aquele personagem que permanentemente faz declarações públicas provocadoras e que protagonizou inúmeros escândalos, provocados por seus ataques constantes à Colômbia, ao Papa, à Igreja, aos pobres, aos políticos e às mulheres. Um destes escândalos aconteceu quando Vallejo doou os cem mil dólares do Prêmio Rómulo Gallegos, que recebeu por seu romance *O despenhadeiro* (que, lembremos, conta a morte do irmão por causa da AIDS), a uma instituição que cuida de cães vira-latas. Outro teve a ver com o processo que enfrentou na justiça por um texto em que propunha uma nova leitura dos Evangelhos⁹⁸. Mas o cinismo de sua narrativa talvez se entenda melhor a partir de outro episódio escandaloso, quando em 2007 renuncia à nacionalidade colombiana: “Colômbia, a má pátria que o azar me deu”; dizia no texto de sua renúncia. “Desde criança sabia que Colômbia era um país assassino, o mais assassino da terra, encabeçando ano após ano, imbatível, as estatísticas da infâmia. Depois, por experiência própria, fui entendendo que além de assassino era atropelador e mesquinho”⁹⁹.

De maneira que é impossível não associar o narrador de *A virgem dos sicários* com esse personagem-autor, que adota como próprio o ponto de vista do preconceito social, o despreço pelos pobres e marginais e pela pátria como forma de provocação. E me parece claro que se trata de uma intenção irônica porque ele mesmo e o que ele representa nesse contexto nacional acaba sendo alvo de seu sarcasmo. Longe do realismo mágico e das mitologias identitárias do continente que a literatura era capaz de produzir de forma encantatória e que, como disse acima, supunha um lugar privilegiado para a literatura e consequentemente para o escritor, a operação de Vallejo consiste em se voltar contra, ao mesmo tempo, da degradação produzida pela cultura de massas e das utopias compensatórias da literatura. Como assinala Gonzalo Aguilar, “em seu percurso em direção ao passado, os romances de Vallejo não tendem a construir uma épica, a fundar nenhuma ordem social imaginária nem a nos entregar nenhum mito compensatório. Os mitos com que se cruza em seu caminho recebem seu deboche e sua mordacidade desmesurada”. E acrescenta: “as fundações narrativas da nacionalidade que entregou o *boom* latino-americano não são nem sequer parodiadas em Vallejo. Aparecem antes como quimeras ridículas que é melhor esquecer” (2003). Em sua

98 “La pasión de Alejandra Alzcárate”. Disponível em: <http://www.soho.com.co/wf_InfoArticulo.aspx?IdArt=3217>.

99 O discurso de renúncia à nacionalidade colombiana se encontra disponível em <http://www.arquitrave.com/periodico/periodico_vallejo.html>.

escrita coexistem a nostalgia pela cidade da infância e os valores do passado com a mímese da linguagem midiática que corresponde à degradação cultural contemporânea. Uma correção linguística alineada com a tradição nacional de filólogos e uma crítica à Nação que eles fundaram. Ao mesmo tempo um despreço e um fascínio com os marginais da sociedade. Daí a forte ironia de sua narrativa.

Em contraste com a tradição latino-americana que vai do modernismo até o *boom* — uma tradição, baseada na autonomia literária, na densidade linguística e na interpretação histórica — a escrita de Fernando Vallejo responde a um projeto voltado a construir um personagem-autor (como o fazem também Cesar Aira ou Mario Bellatin, entre outros). Longe dos mitos da nação e da identidade, estes autores se inventam a si próprios em suas ficções, escrevem seus próprios mitos. Parece possível pensar que a troca dos mitos identitários latino-americanos pelo mito do autor tem a ver, entre outras coisas, com a crise da cidade letrada. Pois se, por um lado, as mitologias identitárias nacionais parecem cada vez mais inverossímeis, por outro lado, a situação atual leva a um questionamento sobre o próprio lugar do escritor. “A ameaça à fortaleza letrada que a modernização, o crescimento da indústria cultural, o jornalismo, a crescente alfabetização estavam trazendo à América Latina no *fin-de-siècle*, altera a relação dos escritores com a ‘poesia’, com a estética, com a escrita em geral junto com os alcances de seu discurso e sua própria identidade” (MONTALDO, 2001, p. 65). Que lugar ocupam hoje o escritor e a literatura no campo da cultura? Uma vez que os autores contemporâneos escrevem desde um cenário de crise da “alta cultura” e crise das identidades históricas, já não podem pensar a literatura no lugar da redenção ou de aspiração à totalidade. Além disso, as periferias (e até os centros) das grandes cidades têm crescido de uma maneira informe e caótica e têm se transformado em cenários de uma violência tal que tem feito, do *velho sonho de uma ordem*, uma quimera absurda. Estas transformações da cidade são, entre outras coisas, metáforas das ruínas incorpóreas da cidade letrada.

Referências

- AGUILAR, Gonzalo. El color de la violencia. *Clarín*, Buenos Aires, 18 de enero de 2003.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- BARBERO, Jesús Martín. Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria. In: *Artelatina*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- BUENO, Monica. Vidas literarias en la Argentina contemporánea: tres nombres de autor.

Revista Margens, Belo Horizonte, n. 9/10, jan./jun. 2007.

CARPENTIER, Alejo. Prólogo a *El reino de este mundo*. Buenos Aires, Librería del Colegio: 1980.

FRANCO, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. La literatura latinoamericana durante la guerra fría. Barcelona: Mondadori, 2003.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquim Mortiz, 1972. [1969]

HALPERIN DONGHI, Tulio. Nueva narrativa y Ciencias Sociales hispanoamericanas en la década del sesenta. In: AA.VV. *Mas allá del boom*. Literatura y Mercado. México: Marcha Editores, 1982.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LADDAGA, Reinaldo. Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

LUDMER, Josefina. Literaturas post-autónomas 2.0. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/josefinaludmer.htm> 2006>.

MONTALDO, Graciela. Intelectuales, autoridad y autoritarismo: Argetina em los 60 y em lo 90. In: VALCÁRCEL, Javier Lasarte (Coord.). *Territorios intelectuales*. Pensamiento y cultura em América Latina. Caracas: Fondo Editorial La nave va, 2001.

RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

RAMOS, Silvia; Paiva Anabela. *Mídia e violência*. Novas tendências na cobertura de criminalidade e segurança no Brasil. Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.

MONEGAL, Emir Rodriguez. Tradição e renovação. In: MORENO, César Fernandez (Coord.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

OS SENTIMENTOS DO DESCUMPRIMENTO. DO REALISMO MÁGICO AO REALISMO VIRTUAL NA NARRATIVA LATINO-AMERICANA¹⁰⁰

Luciana Irene Sastre
UNC

El arte [...] es político por la misma distancia que toma con respecto sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio.

Jacques Rancière, *El malestar en la estética*

As reflexões que apresentarei na continuação são a síntese do trabalho na equipe de pesquisa da cátedra de Literatura Latino-Americana II da Universidad Nacional de Córdoba, colocado em discussão no Seminário intitulado *Escrituras latinoamericanas (1990-2010)*, *Literatura, teoría y crítica en debate*, realizado entre abril e junho de 2011. Este seminário configurou-se a partir do encontro de pesquisadores atrelados a distintos problemas que perpassam a teoria, a crítica e as escrituras cuja categoria de “literárias” é um dos núcleos conflitivos em torno do qual giram uma série de questões que sinteticamente podem articular-se com as noções de “valor”, “mercado” e de “novo” com relação à literatura, à crítica literária e a diversas teorias que dialogam com elas.

Foi central, neste marco de intercâmbios, a pergunta sobre como se produz, se constrói, se elabora o “latino-americano” no período estudado. A esse respeito, existiram distintas linhas de compreensão que nos permitiram articular as leituras teóricas, críticas e literárias, uma das quais se interessa na problematização que leva adiante Walter Mignolo ([1995] 2009), na qual a noção de “locus” (12) convoca à indagação sobre os lugares de construção do saber. Em explícita operação foucaultiana, o autor analisa como a construção de um saber é, ao

100 A primeira versão deste foi exposta no VII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas, realizado de 15 a 17 de Setembro de 2011 no Centro de Pesquisas “María Saleme de Burnichón” da Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Além disso, foi selecionado para ser publicado na edição da Revista *Pensares*, número 7, ano 2012, dependente da mesma instituição.

mesmo tempo, um processo por meio do qual se configura um “poder normalizador” (FOUCAULT, 2000, p. 175). Esta é, sinteticamente, a perspectiva a partir da qual nos perguntamos como, onde e quando surgem as maneiras de conhecer e os resultados desses processos sobre a América Latina.

Por outro lado, abordamos o problema a partir da pertinaz intenção de Jorge Volpi de trabalhar na definição do “latino-americano”. Este escritor e ensaísta mexicano oferece, para a análise do problema, uma textualidade que superpõe os níveis teórico, crítico e literário em uma série de ensaios e romances, ensaios que romantizam seu processo assim como romances que ensaiam sobre o trabalho da escritura. Para dizê-lo com uma de suas afirmações mais contundentes, “Latinoamérica no existe” (2009), ao menos tal como constituiu uma longa tradição de discursos que a entendiam como “realidade sócio-política”, como “mistura de ditaduras e compromisso político”, “como a região mais pobre”. De maneira similar, argumenta, com relação à narrativa latino-americana, que esta tampouco existe se sua compreensão é concomitante a essa imagem distorcida, desde seu ponto de vista, com relação à região. Basicamente, trata-se de insistir que essa realidade geopolítica que o termo viria a unificar é, pelo contrário, “fragmentada” e que sua mais ostensiva consequência é a dificuldade para que suas partes se conheçam entre si.

Em outro trabalho intitulado “El fin de la narrativa latinoamericana” (2004), paradoxalmente, Volpi historiza, com a extensa paródia de citação de um artigo publicado por um catedrático chamado Igiatius Berry, na publicação de junho de 2055 da revista *Im/positions*, como um grupo de narradores destruíram a narrativa e a língua entre 2005 e os cinquenta anos subsequentes. O ensaio desenvolve-se em um reforçado formato acadêmico, e com este procedimento fazem-se visíveis as posições de cada um dos autores, que são a posição de Volpi e aquela contra a qual ele escreve. Este texto duplo fornece tanto os conhecimentos constituídos em torno da narrativa latino-americana como os recursos discursivos para construir esses saberes. Isto significa uma atualização das tradições que cada um, tanto Volpi quanto Berry, ativa e de cujo confronto emergem aquelas zonas mais cristalizadas, ao que contribui a paródia de *paper*. Paradoxalmente, o artigo de 2055 revela a vigência dos critérios mais arbitrários e menos flexibilizados com o passar do tempo, como se na verdade estivéssemos lendo a reação ante “o novo” em lugar daquele com meio século de vida.

Evidentemente, a articulação destes percursos e de suas especificidades discursivas propõe-se a pensar no “*locus* de enunciación” que não está alheio a seus *modos*¹⁰¹ de formulação e sustento de “valores y creencias” (MIGNOLO, p. 176). Para entender a sua constituição em torno ao “latinoamericano”, Walter Mignolo reporta-se aos momentos em que a distribuição do saber e das línguas se transforma. Ali, o autor encontra ferramentas interpretativas sobre como as línguas — inglês, francês e alemão — das potências econômicas desenvolvem seus recursos de apropriação dos estudos filosóficos e científicos:

Si el Imperio Español declinó en el periodo moderno/colonial y el castellano se volvió un idioma de segunda clase en relación con las lenguas de la modernidad europea —francés, inglés y alemán— esto fue, principalmente, porque el castellano había perdido su poder como idioma que generaba conocimiento: se convirtió en una lengua más idónea para expresiones literarias y culturales en el momento en que el conocimiento se articuló a fuerza de acentuar las cualidades primordiales de la razón en ideas y argumentos científicos y de suprimir las cualidades secundarias transmitidas en sentimientos y emociones ([1995] 2009, 169).

Dado que o trabalho de Mignolo é de uma enorme complexidade, sem perder de vista a distribuição das línguas e suas pertinências, interessa-me realizar mais um ajuste para pensar não em idiomas e demarcações geopolíticas, mas sim em regimes específicos como o da literatura latino-americana, inclusive na noção mesma de especificidade quando esta se aproxima da conflitiva relação entre saber e território. Evidentemente, isto não é novo, mas algumas respostas o são.

Já mencionei o projeto do escritor mexicano Jorge Volpi, cuja declaração suscitou algumas respostas sobre como pensar a América Latina, mas interessa-me aqui observar o panorama em que estas perguntas e afirmações emergem. Para compreendê-las, observarei dois textos muito significativos de meados dos anos de 1990, como “Manifiesto Crack” e “Presentación del país McOnco”. O primeiro está formado por um conjunto de cinco textos, lidos antes que publica-

101 No desenvolvimento de Walter Mignolo, é explícito o ponto de partida da proposta terminológica na noção de “*modos de enunciación*” apresentada em *La arqueología del saber* (1969). Vale esclarecer que, ao mesmo tempo, o autor oferece as razões de sua modificação da noção de Michel Foucault levando em conta que a pergunta pelo *locus* introduz uma dimensão na preocupação que implica a “situação colonial”.

dos na ocasião da apresentação coletiva de um romance de cada autor¹⁰² em agosto de 1996, na Cidade do México. Volpi, Eloy Urroz, Miguel Ángel Palou, Ignacio Padilla e Ricardo Chávez Castañeda apresentavam um projeto conjunto sem que houvesse nele a necessidade de um texto único de introdução. As cinco seções, identificadas com título e autor, que compõem este manifesto, têm em comum a intervenção na qual se destaca essa espécie de dissolução no começo mesmo da agrupação, como característica aglutinante. Como diz Chávez Castañeda:

Lo extraordinario ha sido la coincidencia. Las novelas fueron elaboradas sin consigna colectiva. Si posteriormente se agruparon hubo, por un lado, menos voluntad que destino compartido en el siempre voluble medio de las editoriales, y, por otro lado, lo más importante, una correspondencia de postulados, promesas y quizá, por qué no, incumplimientos.

Desde o meu ponto de vista, a ideia de “descumprimentos” é válida para analisar várias questões que quero destacar. Por um lado, a ideia de que os romances fazem parte de um “processo”, como diz Chávez Castañeda, que está em seus começos. Logo, associa-se a uma contradição interna, a que parte do desejo do “romance totalizador” e a insuficiência com que cada romance resolve tal aspiração. A esse propósito, o autor desloca o desejo de alcançar esse romance totalizador em direção à persistência do desejo.

Por outro lado, Sergio Gómez e Alberto Fuguet alinham-se entre os descumpridores em outro lugar e de uma maneira diferente. A apresentação de sua antologia de “nova literatura latino-americana” começa narrando como um editor e apresenta-se no *campus* de uma universidade estadunidense, esse preciso *locus* acadêmico, sorte de caçador furtivo de novos escritores latinos, e recusa logo dois textos de um *corpus* de “cuentos y trozos de novelas” (10) porque carecem de realismo mágico. Estes descumpridores, “escritores latinos”, “hispanos”, “latin-boys”, “jóvenes (bueno, no tan jóvenes)”, “marginalizados” fizeram espaço a um cânone literário “tan destruido como conservado” (BENJAMIN, p. 273). Não pouco significativa é sua dimensão de lugar: “en medio de la planicie del medioeste, surgió McOndo”, seguida por uma declaração sobre a posição estratégica: “ya que íbamos a estar detrás, por qué no adentro también” (11).

102 Os romances são *El temperamento melancólico*, de Jorge Volpi; *Memoria de los días*, de Pedro Ángel Palou; *Si volviesen sus majestades*, de Ignacio Padilla; *La conspiración idiota*, de Ricardo Chávez Castañeda y *Las rémoras*, de Eloy Urroz.

Esta marginalidade, definida por um “detrás” e um “dentro”, é uma clara reflexão em torno do cânone à frente de uma literatura, situa aquelas escrituras que ficam fora de uma seleção mas que, ao mesmo tempo, se gestam nesse centro. Além disso, é notório assumir a necessidade de reunir outros escritores no projeto e, mais ainda, a menção de um antecedente assinado pelo êxito de vendas intitulado *Cuentos con walkman*¹⁰³.

Consonantes na autodefinição do descumprido, ainda que mais drásticos ao designá-lo como um valor, os autores afirmam que “como todo libro que vale, McOndo es incompleto, parcial y arbitrario” (11). E, neste sentido, em lugar do desejo que motoriza o romance totalizador, cuja incompletude é vital para o projeto do Crack, para os criadores do país McOndo, o descobrimento foi Macondo. Assim, contrapõem-se as intenções de duplicar a recusa inicial das poéticas alheias ao realismo mágico quando se trata de um escritor latino-americano e o reconhecimento de quanto do macondismo é necessário derrubar para lograr uma publicação. Ao editor é imposto o reconhecimento de que a pergunta que as antologias tentam responder não pode expressar-se em um somos latino-americano. O macondismo está nas dificuldades para quebrar a estrutura de uma região visível nas mesquinhezas das negociações editoriais, mas antes que os compiladores houvessem compreendido os escritores, cujas derivas estéticas coincidem em escritas que narram um *eu*.

Por este caminho bastante desolado, a conclusão sobre que traço geral se pode advertir depois das leituras dos textos é que “si hace unos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh” (FUGUET; GÓMEZ, 13). Alguns desses elementos são, no McOndo da antologia, o disparador para definir-se praticantes do “realismo virtual”.

Definições descumpridas

Em primeiro lugar, considero apropriado introduzir brevemente a resposta que na década seguinte foi dada à constante do descumprimento. Só por ilustrar as modulações com que foi se reformulando, podem ser lembrados dois manifestos que traçam as tendências mais notórias da infração: por um lado, em 2001, Arturo Carrera apresenta uma coleção de poemas que ele chama de

103 FUGUET, Alberto; GOMEZ, Sergio (Ed.). *Cuentos con walkman*. Santiago de Chile: Planeta, 1993.

“monstruos”, que produzem quando a burguesia como conjunto “está en hielachas” e “la tradición cumple un efecto de esfumado” (2004). Por outro lado, o prólogo a *La joven guardia*, de Maximiliano Tomas, inverte o sentimento de orfandade característico dos jovens narradores ao longo dos anos de 1990 para compreendê-lo como a condição de aparecimento de “la generación creadora literariamente más libre que ha existido hasta hoy” (18). Portanto, se a expressão “realismo virtual” foi uma atualização que fazia saltar do mágico ao mundo, cujo avatar editorial é o que ocupa o manifesto narrativo de McOndo, não é um dado menor à luz de antologias mais recentes.

Na série de antologias de contos de narradores jovens publicadas na Argentina entre 2004 e 2010, a menção à realidade virtual delimita-se a um modo de circulação de *blogs*, operação muitas vezes explicada como estratégia de resistência ante o que a antologia chilena já qualificava de irregular em referência ao “fenómeno editorial joven en Latinoamérica” (12). No entanto, também foi revalorizada como um espaço de construção. Novamente, a noção de *locus* adquire sentidos específicos quando Juan Terranova, no prólogo para a antologia, convocava a narrar histórias sobre-em-desde-para os bairros portenhos. Ali, o espaço da *web* adquire uma função particular, dado que os *blogs* realizam, em sua maneira virtual, um espaço de circulação na medida em que seu administrador os atualiza e em que os leitores estão atentos a essa manutenção. Como fruto de um passeio habitual, Terranova comparou-o com o encontro na praça do bairro.

Se pudéssemos identificar, a partir dessas antologias, diferentes etapas na relação entre a narrativa e a tecnologia digital, a primeira seria aquela que se estabeleceu ante o fechamento do mundo editorial para a produção literária dos mais jovens. Logo, constituiu-se um espaço no qual o encontro entre o autor e o leitor transformou-se em uma colaboração, adentrando-se pelo caminho da prática de escritura em zonas profundamente conflitivas para a teoria literária, como a noção de autor, de obra e de autonomia. Em terceiro lugar, a virtualidade começou a penetrar os materiais e as maneiras de narrar a realidade. Se os mcondianos apropriaram-se da expressão para distinguir-se de uma tradição que o circuito editorial fixava, com o passar do tempo, a experiência digitalizada configurou-se em estratégia estética que gerou respostas atentas a essas mudanças como um desafio que reenviava perguntas sobre as maneiras de estudar essas escritas. Entendo que assim o fizeram Josefia Ludmer (2007), em sua primeira versão da noção de pós-autonomia, e Beatriz Sarlo (2007), ao reconhecer a presença das novas tecnologias comunicacionais em estéticas que exploram modelos genéricos de “no escritores” (481).

Antes de referir-me a esta última etapa, quero deter-me em uma antologia em particular, pois nos mostra um caminho diferente. Seu título é *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*. Esta antologia circulou primeiro na internet no ano de 2007, e em 2009 foi publicada pela editora argentina Eterna Cadencia, reunindo aproximadamente vinte dos sessenta e três escritores que Diego Trelles Paz havia selecionado para a publicação *on line* da revista colombiana *Pié de página*, mas com textos diferentes. Em relação à intenção de mostrar a narrativa latino-americana jovem, é importante esclarecer que, na primeira publicação, participam escritores de dezesseis países, enquanto que na versão do livro são quatorze.

A partir do êxito da primeira edição em papel, seguiram uma publicação boliviana a cargo de La hoguera, outra chilena realizada por UQBAR e uma recente versão panamenha do selo Fuga Editorial, além de uma edição no México realizada pela editora Sur plus, de Oxaca. Contudo, a antologia foi traduzida na Hungria e publicada por L'Harmattan e, em julho de 2012, Open Letter lançará a versão em inglês. A edição final se publicará no Peru, na editora Madriguera.

Evidentemente, contra a fragmentada vida latino-americana que denuncia Volpi, a tarefa do escritor peruano Diego Trelles Paz e dos escritores que administraram as edições em seus países natais procura superar essas dificuldades com uma proposta que parte do reconhecimento das condições editoriais. Por certo, essa antologia oferece alguns traços interessantes porque resolve vários motivos de reclamação ao longo dos anos de 1990. Por um lado, é uma apresentação gratuita que possui em suporte digital todas as características da organização da antologia no formato de livro, irônica insinuação das concessões, lucros e prejuízos que afrontam esta primeira versão. Logo, a primeira publicação em uma editora, que nasce em 2008, que se define como “empreendimento” — com tudo o que isso conota no marco argentino da pós-crise de 2001 — e que se caracteriza por desenvolver seu catálogo ao mesmo tempo em que mantém uma constante convocatória, por meio de suas vias de comunicação virtual, para assistir a apresentações, a reuniões, a leituras e a outros encontros no espaço de sua livraria. No caso da edição boliviana, chama a atenção que o grupo editorial se legitime inscrevendo em seu catálogo livros didáticos e literários. No caso da editora chilena UQBAR, cabe destacar sua particular dedicação ao cinema, enquanto a editora Fuga tem estreita vinculação ao trabalho em oficinas literárias.

Este projeto, longe de forjar, foi expandindo de modos singulares não apenas por sua proliferação editorial, mas também pela incorporação de autores

em cada entrega, ressignificando o sentido da novidade como multiplicação em lugar de apresentar um jogo de relevos. Essa espécie de ansiedade antológica perpassada pela fugacidade dos novos conceitualizou-se em uma edição divertida e inquietante, realizada pela Eterna Cadecia Editora e Agencia DraftFBC¹⁰⁴: a escrita desaparece das páginas passado certo tempo depois de desembrolhado o exemplar. A urgência da leitura, a evaporação do novo, a impossibilidade de um cânone são interpelações que se amontoam contra a tinta evanescente para negar-se a toda organização aspirante à perdurabilidade.

O traço comum entre todas as editoras é, em síntese, e ao contrário das avarezas que visualizavam o Crack e McOndo, sua origem local. De alguma maneira, trata-se de uma mudança de perspectiva que implica recompor o desconhecimento mútuo que, segundo Volpi, afeta a região, mas criando uma via situada para produzir o contato. Claro que se compromete nisso a realização das traduções que desestabilizam as correspondências geopolíticas entre escrituras e leituras, caso observe-se esta manifestação do processo editorial desde a ótica transnacional. Assim como a “nova narrativa” não é nova por ocupar o lugar de outra anterior, mas por sua capacidade de renovar-se, seu espaço é aquele que alcança cada modo de sua aparição e circulação.

Novas codificações colocam-se em vigência e dão indícios de outras cifras que interpretar. A editora espanhola Lengua de Trapo convocou a Juan Terranova para a seleção de uma antologia de escritores argentinos jovens reunidos em torno da narração em primeira pessoa. Se bem que esta concorrência estética já era advertida como um lugar em comum pelos coletores de McOndo e, confirmada sua vigência em *La joven guardia. Nueva Narrativa Argentina*, em 2005, apresenta, neste caso, como uma ordem.

O resultado mais notório é a estilização que advém com o projeto estético da reunião. À diferença de um descobrimento de convergências nas maneiras de narrar de escritores que pouco ou nada de contato tinham entre si, existe aqui um plano que se deve perpassar e uma resposta que se deve consolidar. As réplicas são tão variadas que escassamente parecem responder a uma proposta, e é este descumprimento um fator que convém revisar, pois se McOndo encontrava-se com a constante primeira pessoa da narração e a avaliava como a coincidência sintomática de uma época, quando o traço se faz premissa, os resultados desaparecem,

104 No *blog* da editora Eterna Cadencia são explicados os detalhes desta publicação. Disponível em: <<http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=21047>>.

como dizia Carrera sobre a poesia, essa marca de pertencer. Em relação a isso, interessa-me assinalar como a realidade virtual adquire nesta antologia um lugar, ou seja, configura um “*locus* de enunciação” que disputa, se não saberes, usos. O prólogo anuncia esta apropriação com notória resolução em seu título: “Hiperconectividad. Un prólogo”. O autor trabalha com as dimensões do modo de ler *hiper vinculado* e, como se seguisse ligações, constitui uma apresentação à força de fragmentos chamativamente legíveis. Também se encontram reflexões em torno das novas maneiras de produção e de circulação da literatura. O marco dessas misturas de registros ficcionais e “metaficcionais” dá a narração de uma amizade que poderia se reduzir à sua qualidade de “literária” e cuja maneira de contato é “virtual”. Sem dúvida nenhuma, todas essas noções em uma apresentação de narrações em primeira pessoa conduzem a esquadrihar as dimensões que a realidade adquiriu e a que, talvez, haveria que dizer, navega o sujeito. Agora bem, a narração aborda-os em condições que contradizem a velocidade virtual, portanto, a apropriação de tal formato como recurso de escrita responde detendo a aceleração.

Um antecedente valioso para entender esta atenção à realidade virtual como estratégia literária com a qual disputar a produção de saberes e construir um “*locus* de enunciação” próprio é o romance do escritor boliviano Edmundo Paz Soldán, intitulado *El delirio de Turing*, publicado no ano de 2003¹⁰⁵. Nele superpõem-se a história das ditaduras latino-americanas e a racionalidade neoliberal e transnacional, como novas formas de resistência operadas desde a virtualidade, mas levadas adiante por *Hackers* treinados nas precariedades tecnológicas do Terceiro Mundo ou “la perifería de la perifería” (221). Com aparência de ficção científica, o romance adentra-se na imaginação da guerra tecnológica desatada em um espaço latino-americano na qual *hackers* locais desafiam o domínio do espaço virtual e suas ações desestabilizam os centros de poder, perpassando o suposto mundo incorpóreo para pensar nos modos atuais de terrorismo estatal.

Enquanto o romance indaga a espessura do espaço mais presunçosamente inconsistente, a história desenvolve-se em trezentas e cinquenta e duas páginas que param o tempo e ocupam um lugar tangível. Essa ocupação que exerce o livro, que fala do virtual, não passa inadvertida e revitaliza uma maneira de resistência que consiste em utilizar as maneiras de ler e produzir a complexidade da realidade atual “detrás” e “adentro” — no sentido mcondiano da periferia —, como posição

105 Agradeço a Mariana Lardone e a Hina Ponce por seu trabalho no *Seminario de Escrituras Latinoamericanas*, pois desenvolveram cuidadosamente estas reflexões e compartilharam com generosidade suas observações.

estratégica da realidade virtual da América Latina. Nesse sentido, o romance experimenta os elementos que constituem a vida latino-americana mais além da fragmentação, explorando na superposição, nas modulações desiguais de sua constituição, mas que, ao serem introduzidas na ordem de narração, criam um *locus* distinto.

Anti-locus

Neste ponto, a América Latina nas antologias de jovens narradores é outra, distinta da que institui uma tradição literária. Os descumprimentos dessas coleções oferecem vários aspectos, dentre os quais mencionei dois que articulam os anos de 1990 e os seguintes: por um lado, os recursos narrativos e os sentidos que oferecem à compreensão dos vínculos entre literatura e “*locus* de enunciação” impactados pelas demandas editoriais; por outro, a apropriação daqueles temas que se pressupõem alheios à representatividade que se exige de um *corpus* literário em relação às suas condições de produção. No entanto, adverte-se nas operações das publicações mencionadas que a estratégia aponta, em uma primeira instância, a revisar a tradição literária, o que implica o “*locus* de enunciação” do escritor latino-americano, e, em segundo lugar, a abordar temas que se supõem inespecíficos em determinado “cânone literário”. Trata-se, mais uma vez, de apropriar-se da voz que produz definições sobre a cultura contemporânea, contra as distribuições de conhecimentos e línguas que constatawa Walter Mignolo, mas chamando a atenção também sobre o “valor” dos recursos literários de construção de conhecimento. Nesse sentido, como reclama Mónica Bernabé (2010), entre tantos outros, “necesitamos de forma urgente, producir conocimiento sobre los efectos de la tecnología digital en las formas que asumen la literatura y la cultura” (164) acentuando a pesquisa nos modos em que assumem. Desde McOndo, que se apropria da principiante realidade virtual para separar-se daquilo, mágico, que lhe foi designado como próprio, até a versão atual das leituras mútuas e o laço social que se constitui seguindo hipervínculos inseguros na fugacidade virtual, as antologias são a escrita de uma promessa utópica que não quererá cumprir-se nem por jovem nem por nova.

Pelo contrário, algumas das experiências antológicas são uma amostra dos alcances e dos limites da problematização do cânone literário e precisamente sua experimentação com a técnica e a tecnologia trabalham na espessura do espaço e o tempo por meio de prólogos. Estes evidenciam, na verdade, o inagarrável presente. Da guerra de guerrilhas à batalha tecnológica, da selva à virtualidade, essas narrativas exibem seu mecanismo técnico como estratégia estética que se

desvia tanto da lógica da dominação reprodutiva como da apropriação acrítica. Vale perguntar-se se, em todo caso, essas escritas convocantes, pré-dispostas à reunião religadora nesse território destruído e conservado como é a América Latina, não resultam, na verdade, inoperantes ante as maneiras de produzir conhecimento, mais além de seu *locus* de enunciação. Assim, assinalando a urgência de ler aquilo que indefectivelmente vai desaparecer, visualizam a necessidade de uma operação de leitura que se realize antes que a construção do saber.

Tradução de Rivana Zaché Bylaardt

Referências

BENJAMIN, Walter. Parque Central. *Obras I*. Vol. 2. Madrid: Abada Editores, 2008. p. 261-302.

BERNABÉ, Mónica. La cultura de la humanidades en los tiempos de la Posmodernidad. In: COSTA DE MATA, Ariadne; ALVES PIRES, Leinimar; GUTIÉRREZ, Rafael; MAGDALENO, Renata. *NosOtros*. Diálogos literários entre o Brasil e a América Hispânica. Río de Janeiro: 7letras, 2010. p. 157-166.

CARELLI LYNCH, Guido. Jorge Volpi: América Latina no existe. *Ñ Revista de cultura*, 23 de novembro. Disponível em: <http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2009/11/23/_-02045344.htm>.

CARRERA, Arturo. Prólogo. *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. p. 9-17. [Recopilación y prólogo]

_____. La campana de palo. *Suplemento Radar Libros*, Diario Página /12, domingo 4 de janeiro de 2004.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la Sexualidad I: la voluntad de saber*. México: Siglo Veintiuno editores, 2000. [1977]

FUGUET, Alberto e GÓMEZ, Sergio. Presentación del país McOndo. *McOndo (una antología de la nueva narrativa latinoamericana)*. Barcelona: Mondadori, 1996. p. 9-18.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. Disponível em: <<http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>. Acesso em: 14 dez. 2008.

MIGNOLO, Walter. El lado más oscuro del Renacimiento. *Universitas Humanística*, Colombia, n. 67, p. 165-203, janeiro-julio. Disponível em: <<http://www.javeriana.edu.co/revistas/Facultad/sociales/universitas/www/67/mignolo.pdf>>.

MORICONI, Ítalo. Circuitos literarios contemporáneos de lo literario. (Apuntes de investigación). In: Cárcamo-Huechante; Fernández Bravo; Laera (Comps.). *El valor de la cultura*. Arte, Literatura y mercado en América Latina. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007, p. 179-199.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. *El delirio de Turing*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

TERRANOVA, Juan. Prólogo. In: TERRANOVA, Juan (compilación y prólogo). *Buenos Aires/Escala 1:1*. Los barrios por sus escritores. Buenos Aires: Entropía, 2007, p. 7-9.

TERRANOVA, Juan. Hiperconectividad. Un prólogo. In: TERRANOVA, Juan (selección y prólogo). *Hablar de mí*. Madrid: Lengua de Trapo, 2010. p. 11-20.

TOMAS, Maximiliano. Prólogo. *La joven guardia*. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2005. p. 15-19.

TRELLES PAZ, Diego. *El futuro no es nuestro*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

VOLPI, Jorge. El fin de la narrativa latinoamericana. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año 30, n. 59, p. 33-42, 2004.

VOLPI, Jorge et al. Manifiesto Crack. DE ROSSO, Ezequiel. *Para leer "Presentación del país McOndo" e "Manifiesto Crack"*. OPFYL. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Bs As, 2004. p. 13-24. [1996]

A FALA, A RESPIRAÇÃO E A FÚRIA DAS ORIGENS. MOVIMENTAÇÃO SUBJETIVA E PENSAMENTO NA POESIA DE CASÉ LONTRA MARQUES

Alexandre Moraes
UFES

Quantos pensamentos, quantas predições nesse pequeno fragmento de minha duração... É por isso que meu coração é arrebatado. O livro que está diante de meus olhos é ilegível, e minha alma, sobre essas linhas às quais meus olhos se apegam sem esperança, aguarda o choque.

Paul Valéry, *Alfabeto*

Quando escrevo, algo em mim — nas costelas, não no crânio — treme tanto que só a proximidade da loucura pode me acalmar; mas eu só escrevo porque este algo trepida (a palavra inofensiva se confunde com a morte). Por enquanto resisto.

Casé Lontra Marques, *A densidade do céu sobre a demolição*

“Começo”. Esta é a primeira palavra do primeiro livro do poeta fluminense Casé Lontra Marques, *Mares inacabados*, funcionando no conjunto da obra já pulicada como um programa e uma espécie de plataforma de produção poética de sua já nem tão curta obra¹⁰⁶.

Perguntar sobre o *começo* é questão fundamental a respeito da poesia de Casé Lontra Marques — mas, para ser fiel ao poeta de que vou falar, deverei construir e ter um discurso organizado pela *descontinuidade* e, simultaneamente, por um *pensamento* que se espalhe por sobre as palavras de modo a resistir ao alcance confortável, embora nem sempre discreto, daquilo a que chamou Michel Foucault de “exclusão discursiva”.

106 A obra poética de Casé Lontra Marques até agosto de 2012 inclui os seguintes trabalhos já publicados: 1 - *Mares inacabados* (Vitória: Flor&Cultura, 2008); 2 - *Campo de ampliação* (São Paulo: Lumme Editor, 2009); 3 - *A densidade do céu sobre a demolição* (Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009); 4 - *Saber o sol do esquecimento* (Vitória: Aves de Água, 2010); 5 - *Movo as mãos queimadas sob a água* (Rio de Janeiro: Multifoco [Orpheu], 2011); 6 — *Minutos antes da estiagem* (Vitória: Aves de Água: 2012). No prelo: *Indícios do dia* (São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2012) .

Se a obra de Casé inicia-se, como dissemos, com a publicação de *Mares inacabados* é também a partir deste livro que devemos pensar a noção de *movimento* na obra do poeta. Já no primeiro poema deste primeiro livro, o poeta nos chama a atenção para nos falar a respeito de que o **começo** não poderá vir a dar-se distante ou fora dos eixos do “movimento”; diz o texto poético: “Começo de um movimento diferente (...)” O texto também estabelece de onde o sujeito lírico pretende algum tipo de “começo” e de que tipo de “movimento” se trata: o “movimento diferente”, isto é, aquele de onde vai o eu lírico falar e colocar a escrita e, ainda, um tipo específico, como veremos, de fala poética que narra os embates do sujeito lírico falante diante de todos os “começos” existenciais.

Algumas perguntas nos saltam aos olhos: de que movimento trata o poeta, que diferença é esta assim afirmada e, mais ainda, diferença em relação a que e, sobretudo, de onde se começa para que se estabeleça este “movimento diferente”? Se um crítico já nos informava quando da publicação do primeiro livro do poeta que “o termo *movimento* sintetiza, e simultaneamente escande, arranjos e tensões fundamentais (...)”¹⁰⁷, verificamos que o “movimento” além de ser um dado muito importante no arranjo poético dos textos de Casé nos deixa questões e, por outro lado, é ele, o movimento, que organiza, sintetiza e revitaliza a cada instante toda a poética do escritor.

Ainda nas primeiras palavras aqui ditas, havia eu inscrito a necessidade de começar e essa necessidade colocada de forma a tentar perseguir e compreender o *discurso descontínuo* organizado nos textos poéticos de Casé. O que significa, então, tal afirmação logo no início de meu texto?

Vejamos e nos organizemos em torno de todas essas noções suscitadas pela fala poética de Casé. **Começar** só poderá ser de um ponto, mas todo o embate encenado nos textos é exatamente em torno deste ponto, o *começo*; ou seja, *começamos* quando não nos resta outra alternativa; começamos quando *não* nos é permitido *continuar*. Começar implica, de forma radical, desfazer-se de todas as formas que nos foram legadas; de todo o conforto que as vozes, falas, tradições, organizações estruturais e até mesmo interdições nos colocam. *Começar* é ter de partir diretamente para o *desconforto*, aliás, o próprio poeta sabe disto ao nos convidar a “manter o desconforto diante de toda/ fronteira, sem contudo/recusar dispersão (...)”¹⁰⁸. O

107 BRANDÃO, Luiz Alberto. Livro movente, vida movente. In: MARQUES, Casé Lontra. *Mares inacabados*. Vitória: Flor&Cultura, 2008, p. 7.

108 MARQUES, Casé Lontra. *Mares inacabados*. Vitória: Flor&Cultura, 2008, p.87.

começar tem sua constituição numa recusa das formas discursivas que impelem ao *continuar* e nunca ao *começar*, ou seja, começar significa antes de tudo distanciar-se das impossibilidades de, como diria Michel Foucault, “não poder dizer tudo”¹⁰⁹.

Falar do *começo* e do *começar* é explicitar uma recusa de todas essas formas que estabelecem e codificam um “tudo a dizer” permitido; uma ordem e uma desordem para o que se quer dizer, ou seja, implicam sempre na continuação das formas e modos. Casé, em seu primeiro texto publicado, de seu primeiro livro, nos sinaliza claramente que recusa, refuta e distancia-se da ordem discursiva que exclui a possibilidade indefinida das falas e, sobretudo, aquela em que se coloca: a fala poética. Esse *começar* do sujeito lírico indica muito claramente que a enunciação lírica compreende que é preciso estabelecer e sinalizar *um começar para uma fala* outra que não venha a reduzir os embates de percurso no mundo dos discursos e seres discursivos ou não e, por outro lado, tentar pôr em movimento uma multiplicidade de falas e escritas — e isto explica as inúmeras vozes líricas presentes em sua poesia — que incluem também o sujeito lírico falante em outras e indefinidas possibilidades.

Em outras e sintéticas palavras: *começar*, na poesia de Casé, implica em ter claramente estas noções e ainda indica que a escrita que leremos, o livro possivelmente “ilégível”, mas no qual e do qual poderemos viver indefinidas experiências, é também aquele que se aproxima da *loucura*, embora distancie-se da clínica¹¹⁰, aproximando-se, sinuosamente das possibilidades de rompimento do silêncio dos discursos de *continuidade*, ou seja, do movimento de reprodutibilidade, buscando esse outro, o “movimento diferente”.

Neste ponto surgem outros dados, são eles: desconforto, dispersão, discurso e continuidade/descontinuidade. Cada um destes termos implica, de certa maneira, uma forma ou variadas formas de movimento e de tensões na poesia de Casé. Vejamos alguns pontos.

O primeiro deles e já mencionado aqui: a *origem*. O *começar*, neste quadro de ideias que estamos traçando, só poderá constituir, portanto, um processo de *desconforto*, quer dizer, implica o movimento e é fruto do abandono, isto porque falar da *origem* não é discutir um passado perdido, mas um presente efetivado

109 FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996, p. 12.

110 Cf. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 1974. Cf. também DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: 34 Letras, 2009.

e a efetivar a cada momento e que se dá na hora mais urgente do discurso. Os enunciados deste “movimento diferente”, por sua vez, só podem vir a dar-se no momento em que se toca a *origem* de um determinado movimento. Em outras palavras: *começar* quer dizer abandonar uma tradição discursiva (ou um pensamento desta tradição), organizações estruturais e possibilidades subjetivas herdadas que nos impelem a um tipo de discurso, aquele do poder e, se nos impelem a um tipo de discurso, o poder, no excluem de muitos outros tipos discursivos e de muitas outras experiências subjetivas.

Ao reafirmar o *começar* no início de sua obra, o poeta nos fala do fato existencial do desconforto da possibilidade de *conferir ser* ao mundo, da angústia, e nos fala ainda das possibilidades de um movimento que vai conferir ser (ou nas palavras do texto: “paladar”) a este movimento inicial e inaugural. O poeta reafirma o começo de um movimento que será realmente diverso e diferente dos movimentos gerais herdados e legados por sucessivas falas, organizações e formas da tradição e dos discursos de poder e suas lutas. Se para todo *começar* é preciso o *desconforto*, então, para a *descontinuidade* de um discurso é necessário que não evitemos a *dispersão*. Se recusarmos a dispersão, evitamos esse novo movimento inaugural, imemorial ou “arcaico”, no dizer do poeta. É a dispersão que refuta a tradição dos discursos de poder organizados, discursos estes organizados para que se fale e se escreva e, ainda, se crie um espaço literário desenvolvido, mas “plácido”, conformado e formado no próprio desígnio da continuidade e não na descontinuidade. É neste espaço que o eu lírico quer inserir o seu canto, como podemos ver no texto a seguir:

CANTO DE DISPERSÃO

(1)

Estamos numa fratura

Entre

Múltiplas fronteiras;

No vértice — insidioso —

Do

Torvelinho soerguido:¹¹¹

MARQUES, Casé Lontra. Composição II/Canto de dispersão. In: *Saber o sol do esquecimento*. Vitória: Aves de Água, 2010, p. 35. 111

No texto acima, Casé reafirma seus lugares de fala: trata-se da *dispersão*, da distância estabelecida dos centros de produção da continuidade de um sentido e de uma razão que configura o poder. O *lugar da dispersão* é, também, o lugar da fratura, da quebra, do abandono e, claro, dos lugares excessivos de passagem, de transformação e de novos fluxos, ou seja, lugares de fronteiras, “vértices” insidiosos de torvelinhos que se erguem ao sujeito lírico falante. O poeta nos leva à fratura, à fronteira e, como poderemos concluir, à “demolição” desses sentidos de uma razão da continuidade, sabendo que provoca:

(II)

(um gesto de desordem: não apenas como ponto de partida; o exercício deste gesto — também o seu excesso — como percursos, como processo: sem qualquer consentimento, porque tem sido somente insustentável desconhecer seus excessos)¹¹²

A “desordem” dos sistemas de racionalidade e seus discursos: Casé trata desta aventura, ou seja, deste *movimento* em busca de um discurso outro que se sabe “um gesto de desordem” e, além de agregar o começar, efetiva o seu “excesso”, quer dizer, a sua necessidade de conhecimento e de novas sustentações. Este mesmo sujeito lírico “oblíquo”¹¹³ é também aquele que não desconhece que poderia estabelecer sua fala (seu canto) e sua movimentação subjetiva distante das fraturas, no conforto de um espaço de subjetividade confortável. Vejamos no texto poético:

Ainda poderia cantar, sem os silêncios
Com
Os quais me construí. Ainda
Poderia
Cantar, sem os ventos

Em que me reparti. Ainda poderia cantar,
Sem
O rastro dos dias
De que sobrevivi. Ainda poderia

112 MARQUES, Casé Lontra. Composição II (II). In: *Saber o sol do esquecimento*. Vitória: Aves de Água, 2010, p. 35.

113 Maria Esther Maciel ao analisar o trabalho do poeta nos fala de um sujeito lírico que se insinua “obliquamente”. In: MARQUES, Casé Lontra. *Campo de ampliação*. São Paulo: Lumme Editor, 2009.

Cantar, sem o sol semeado
Pelas cidades
Que não vi ruir

Ainda
Poderia cantar, sem os olhos

Com que renasci

Ainda poderia cantar,
Sem os ruídos
Com
Que tantas vezes ensurdeci.¹¹⁴

O canto estabelece o lugar de sua aventura e não se arrepende mesmo sabendo que poderia renunciar ainda no momento do canto a esta *dispersão*, a esta composição coberta de fraturas de um sujeito lírico repartido, “oblíquo”, cujo canto é repleto de “ruídos”. O sujeito lírico encontra-se determinado para o momento em que sobrevive nesta outra razão, nesta ruptura com a continuidade e reafirmando, ao longo da obra poética, um começar originário que “tateia à procura” e sabe “resistir” colocando-se no lugar “de onde irrompe o impulso (...)”.

O *canto e seu sujeito* são frutos deste deslocamento da subjetividade original tanto da desordem dos discursos quanto da movimentação do sujeito lírico falante que faz sua enunciação no lugar de uma *contraverdade*. Um lugar onde o sujeito lírico sabe e experimenta saber — o “sabor” contido originariamente no sentido do verbo *saber* e o correspondente “paladar” nos textos de Casé — que este sujeito lírico e subjetivo “da desordem” jamais poderá partir para longe da angústia arcaica e original. No dizer do poeta: “a *dor*”; a angústia da qual a ruptura parte para formar, assim, o canto e a possibilidade deste começar que reinaugura para sempre um sujeito lírico e mundos indefinidos.

A possibilidade da aventura da desordem e da *desrazão ou contraverdade* — e também de estabelecimento de um “campo de ampliação” e propagação do sujeito — vem a dar-se, no dizer do poeta,

114 MARQUES, Casé Lontra. Composição II. In: *Saber o sol do esquecimento*. Vitória: Aves de Água, 2010, p.34-35.

(Porque a dor não permite que o corpo caia solitário; porque a dor persiste na arcada de uma dor ancestralmente adiada; porque a dor perfura o frio, recobre o calor que pressiona o crânio contra a memória de um ritmo movido; porque a dor paralisa o pânico; porque a dor — quando contínua — vivencia uma velocidade antes inativa; porque a dor, num território em torno da dor, num momento em torno da dor, dilata a artéria, não a quietude, que atravessa o estupor, como as tardes que atingem a cartilagem)¹¹⁵

A *dor* (ou a angústia) embasa tanto a *origem* (*o começar*) da aventura de uma possibilidade do ser no mundo quanto a impossibilidade do fracasso, uma vez que a dor não permite que “o corpo caia solitário” e, então, vemos a possibilidade de reinaugurar — quer dizer, de criar e viver discursos e experiências anteriores à ordem — esse “algo” que, de uma alguma forma, vive a exclusão subjetiva e discursiva, a interdição, mas que aponta, no dizer do poeta, *a dor que persiste na arcada de uma dor ancestralmente adiada*, ou seja, a angústia do *começar* da origem, que vivenciamos a todo momento e impulsiona uma outra lógica do movimento e uma outra razão do existir como lugar de invenção do mundo, contudo sabendo que é nesta angústia (ou nesta dor) adiada em torno da qual se dá o movimento. É a própria angústia (ou dor) fundadora, a angústia ancestral e inconsciente que cria a possibilidade da “desordem”, da “fratura” e da ruptura com uma razão de continuidade que nos diz e impõe um foucaultiano “tudo a dizer” de exclusão e adia a dor originária de sustentação do ser no mundo e a transformação dos entes em ser¹¹⁶.

Uma digressão aqui se faz muito necessária. Não estou aqui, em momento algum, falando de nenhuma forma de “ruptura” a que aludiam muitos teóricos da modernidade, do tipo “romantismo-realismo-naturalismo-modernismo”, mas de uma *dispersão* do discurso e da subjetividade muito sutil e muito mais efetiva quando se dá. Nem tampouco se trata aqui da superação dos processos de ruptura inscritos na arte quando do advento da pós-modernidade — processos estes estudados, por exemplo, por Gianni Vattimo. Não falamos de forma alguma aqui de conceitos periodológicos, tampouco de conceitos filosóficos que embasam mudanças estruturais nas sociedades ocidentais.

115 MARQUES, Casé Lontra. Op.cit. (2010), p. 18.

116 Cf. HEIDEGGER, Martin. *Que é metafísica*. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1969.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

Aqui, e para acompanharmos o que se vai lendo nos textos de Casé de um modo geral, a noção de *dispersão* está ligada às ideias de um *começar* da “desordem”, ou seja, a origem de uma *razão outra* que não seja “secretamente investida” pela razão de discursos de poder e, assim, o sujeito lírico falante pode enfrentar os embates de produção e experiência dos sentidos de discursos e de mundos de sentido e, portanto, não mais “adiar” a dor ou a angústia do *começar*.

Refutar a *continuidade discursiva e subjetiva da experiência com o mundo*, enfrentar a dispersão e o desconforto e, mais que isto, explicitar uma outra forma de razão na *descontinuidade*, como diria, uma vez mais, Foucault, seria vir ao encontro: “de qualquer modo, de [uma razão] antes excluída”¹¹⁷.

O sujeito lírico — nunca poderemos esquecer que são diversas as falas e tipologias de sujeito lírico na poesia de Casé — nos textos do poeta não hesita em “Confrontar-se com o real”, nos indagando se esse confronto “faz trepidar o mundo duplicado que se enuncia como superação da realidade?”. Perguntando ainda uma vez mais: “seria a suspensão” dos processos de trepidação dos discursos de real “um circuito de atrocidades”? “A ficção construída como recusa constitui tanto um afastamento quanto uma proteção contra a dúvida?”¹¹⁸.

As questões que o sujeito lírico levanta são fundamentais para a compreensão de dados da obra de Casé. Vejamos estas últimas aqui colocadas. A confrontação com o real (“o mundo como dádiva”, no dizer de Heidegger ou o “áporo”, lembrando Drummond) faz *trepidar*, quer dizer, dá novos sentidos e direções de experiência e sentido para o mundo que duplica-se ao enunciar-se como superação da realidade. Casé, contudo, não afirma, remete a questão a todos nós, aumentando, a cada vez, a voltagem do *perguntar lírico*: “a suspensão da dúvida”, da desordem e dos discursos organizados e definidos fazem — nos indaga o poeta — aparecer um “circuito de atrocidades”?

Se olharmos em perspectiva a obra do poeta fluminense, veremos que sim e que “suspender” essa aventura de trepidação dos sentidos, é voltar ao espaço da atrocidade ou seja, da impossibilidade ou imobilidade do ser, do passo e da densidade proposta de demolição dos sentidos dados e, também, a suspensão dessa aventura de trepidação e desordem causaria a impossibilidade do ser e da invenção do mundo apriorístico, a “dádiva” ou o “ente” que precisa ganhar sentido ao vir a ser pela aventura do sujeito lírico e que deverá alcançar novo sentido

117 FOUCAULT, Michel. Op. Cit., p. 11.

118 MARQUES, Casé Lontra. Op. Cit. p.(2010) 24-25.

quando tocado pela trepidação proposta pelo(s) eu(s) lírico(s), sabendo esse sujeito que “de encontro ao mundo/o corpo configura um abismo”¹¹⁹.

O que nos sinaliza Casé — e veremos isto em todos os seus livros publicados até aqui — é que esta “outra razão” — por exemplo, aquela da feminina voz lírica que nos aparece no texto sintomaticamente denominado “Incisão dentro da cegueira” — é a razão que faz o sujeito lírico procurar este outro “movimento”. Esta outra diferença e, ainda, este *outro lugar* para que o eu lírico, ou no dizer de um crítico, esse “eu” que “longe de se expor em alto relevo é oblíquo e discreto”¹²⁰ e, ainda, desdobrado em vozes diversas e pluralizadas possa inventar a sua “incisão”, o corte, a descontinuidade na e da cegueira dominante de discursos de poder e de continuidade e não mais adiar “a dor” que sustenta o movimento de invenção do ser.

Neste contexto, o que vem a significar, no dizer de Casé, “ser poeta”? E, não esqueceremos quando da leitura dos textos, “ser poeta” para sempre, e, ainda, *começar* sempre a “ser poeta”, pois nos diz esse eu lírico: “sou poeta na medida em que me falsifico mais feliz; — a pele — essa que tantas vezes vi cicatrizar — a pele é a minha primeira página”¹²¹, sabendo que “também a pele enxerga — quando sangra, sobretudo—; enxerga para além do tangível”¹²² e, ainda, quando nos afirma que “Sou poeta na medida em que fabrico uma felicidade difícil mas pelo menos suportável”¹²³.

“Ser poeta” é, para este sujeito lírico falante, a decorrência de uma resistência de um eu aos mundos dos discursos e aos seus embates sangrentos; “ser poeta” é, portanto, saber da proximidade com a loucura, mas qual loucura? Aquela dos discursos e saberes com os quais há que se confrontar para que nisto não venha a ter a “palavra inofensiva”, a “felicidade fácil” que “se confunde com a morte”. “Ser poeta”, para este sujeito lírico, é, sobretudo, mover as mãos queimadas procurando a água que talvez falsifique a olhos comprometidos com o poder um ser do mundo, mas traga, no combate, “uma felicidade difícil” (a possibilidade aberta) do *começar* e de escrever e ter a escrita e sua cartografia em decorrência de um algo de

119 MARQUES, Casé Lontra. Incisão dentro da cegueira. In: *A densidade do céu sobre a demolição*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009, p. 39.

120 MACIEL, Maria Esther. No prisma das palavras. In: *Campo de ampliação*. São Paulo: Lumme, 2009, p.15.

121 MARQUES, Casé Lontra. Incisão dentro da cegueira. In: *A densidade do céu sobre a demolição*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009, p. 30.

122 MARQUES, Casé Lontra. Incisão dentro da cegueira. In: *A densidade do céu sobre a demolição*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009, p. 30.

123 MARQUES, Casé Lontra. Incisão dentro da cegueira. In: *A densidade do céu sobre a demolição*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009, p. 30.

intensidade múltipla e duplicada, o mundo, que se desdobra no discurso que nos faz habitar e assim, ou somente assim, “poeticamente” dizer que “o homem habita”, ou seja, produz, intensifica, retorna ao “arcaico” e reencontra outro discurso, não adia mais a dor; sabe que funda um pequeno e talvez restrito mundo de sentido aberto. Como Hölderlin uma vez viu, “habitar o mundo” é também produzir o mundo; e esta produção deverá ser o embate da própria poesia na construção do poético e do próprio sujeito lírico falante, ou seja, o poeta inscrito, que provoca, constrói e revê “a densidade do céu sobre a demolição” do ser inofensivo e morto, reencontrando mares para sempre inacabados ou movendo as mãos queimadas em direção ao outro, ao mundo reinaugurado na aventura da poesia de um sujeito lírico “oblíquo” no movimento para habitar indefinidamente mundos de sentido ainda que sob “o sol do esquecimento” necessariamente sabido e reorganizado, ou em densa navegação da qual “tentaram catalogar a instabilidade da cartografia”¹²⁴.

Para finalizar, devemos ainda reafirmar que Casé inscreve em seu trabalho um múltiplo sujeito lírico falante que tenta a invenção de uma cartografia para o indefinido, para a dor de inaugurar e habitar poeticamente um mundo e seu *começar* e que, como nos diz esse sujeito lírico, “será preciso aceitar o movimento para talvez/espetar a ponta da língua na fibra/efêmera que dilata a potência do paladar(...)”¹²⁵; enfim, encontrar uma *outra claridade* na potência do movimento.

Referências

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 1982.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moysés et alii. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BARTHES, Roland. *Ensaios críticos*. Trad. António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BLACHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama et alii. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos

124 MARQUES, Casé Lontra. [Compreender o desinteresse da palavra acerca da]. In: *Mares inacabados*. Vitória: 2008, p.41.

125 MARQUES, Casé Lontra. [Será preciso aceitar o movimento pra talvez]. In: *Mares inacabados*. Vitória: Flor&Cultura, 2008, p.51.

- Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. A obstinação de escrever. In: SEIXO, Maria Alzira (org.) et alii. *Leituras de Roland Barthes*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1982.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana*. Vol. 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- GOLDGRUB, Franklin. *Trauma, amor e fantasia. História lógica da teorização do inconsciente na obra de Freud*. São Paulo: Escuta, 1988.
- HAMBURGER, Michel. *A verdade da poesia. Tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HARTMANN, Heinz. *Psicologia do ego e o problema da adaptação*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: BUP, 1968.
- HEIDEGGER, Martin. *Que é metafísica*. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1969.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.
- KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão. A atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- LACAN, Jacques. *O estádio do espelho como formador da função do eu*. In: ZIZEK, Slavoy (org.). *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p.97-103.
- LACAN, Jacques. *O Seminário*. Livro 2 (o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise), Livro 10 (A angústia), Livro 11 (Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise), Livro 5 (As formações do inconsciente). Textos estabelecidos por Jacques Alain Miller. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- LASCH, Christopher. *O mínimo eu. Sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MACHADO, Ana Maria Netto. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Lacan*. Ijuí: Ed. Unijuí, 1997.
- MARQUES, Casé Lontra. *Mares inacabados*. Vitória: Flor&Cultura, 2008.
- _____. *Campo de ampliação*. São Paulo: Lumme Editor, 2009.
- _____. *A densidade do céu sobre a demolição*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009.
- _____. *Saber o sol do esquecimento*. Vitória: Aves de Água, 2010.
- _____. *Movo as mãos queimadas sob a água*. Rio de Janeiro: Multifoco [Orpheu], 2011.
- _____. *Indícios do dia*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2013 (no prelo).
- NUNES, Benedito. *A clave do poético*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

ENTRE MARINHAS E MAROLAS: O CORDÃO IMAGINÁRIO

Fabíola Padilha

UFES

A verdadeira legibilidade sempre é póstuma.

Ricardo Piglia

Barco a seco, de Rubens Figueiredo, é uma espécie de narrativa em filigrana, de entrelaçamentos múltiplos, em que identidades se intercambiam, anulam-se para recriarem suas biografias e, na vertigem dessa dispersão, espriam a precariedade de sua incompletude.

Na história, o narrador — Gaspar Dias — é um perito na arte de atestar a autenticidade de quadros que se lança ao desafio de descobrir a verdadeira autoria de pinturas atribuídas ao misterioso Emilio Vega. A própria existência empírica do artista, pintor de marinhas disputadíssimas no mercado artístico, integra parte do enigma que bordeja sua figura.

A tarefa do narrador consiste em negar o discurso outorgado pela história oficial, sancionando a imagem requestada do artista “moldado pelos folhetos e enciclopédias de arte”: “Emilio Vega, o pintor do mar, era o que todos diziam. O homem que só pintava botes, navios de pesca, barquinhos, marolas que lambiam as pedras em enseadas; o artista adorado pelos colecionadores fúteis, diletantes, o grande pintor do mar, era o que todos diziam — todos, mas não eu” (FIGUEIREDO, 2011, p. 13).

A linha divisória que separaria verdade e mentira, original e cópia, e que o narrador insiste em traçar, é acentuada na narrativa pelas atribuições concernentes à sua profissão. As inúmeras falsificações de Vega que aportam às suas mãos sujeitam-se à aferição de sua perícia técnica, sendo cabalmente desmascaradas: “Eu era uma espécie de juiz que condenava inocentes justamente por causa de sua inocência” (FIGUEIREDO, 2001, p. 57).

De imediato, percebemos um certo paralelismo entre os métodos empregados por Gaspar para autenticar ou não as obras de arte sob sua tutela — métodos esses exigidos por sua profissão — e os mecanismos que adota na

reconstrução biográfica do pintor. O ofício de perito demanda a aplicação de parâmetros de análise baseados na ideia de um modelo único e irrepetível. Esse modelo, harmonicamente composto, seria formado por um conjunto de traços cuja configuração resultaria numa *graffa*, numa espécie de assinatura, que apontaria para uma marca autoral de caráter, em princípio, inimitável. A autenticidade, nesse caso, só seria atribuída às obras que se sujeitassem ao despotismo estatuído pelas linhas legítimas que traçam o original. Como se fossem um prolongamento natural dessa escrita. Como se a somatória de suas inscrições ratificasse a singularidade de um gesto primordial. O exame dos objetos artísticos, tendo em vista a verificação de sua autenticidade, pressupõe a submissão incondicional a essa concepção de originalidade.

O exercício da faculdade judicativa do perito associa-se à sua capacidade de *tradu*zir os traços do outro buscando encontrar os vestígios do mesmo. J. Salas Subirat, tradutor que verteu o *Ulysses*, de Joyce, para o espanhol, afirma que “traduzir é a maneira mais atenta de ler” (SUBIRAT apud CAMPOS, 1992, p. 43). Traduzir é pois penetrar na intimidade do lido sem o pejo de tocar uma superfície casta. A tarefa do perito coaduna-se com a tarefa do tradutor, ambos leitores acurados de seus respectivos suportes de decifração. Nesse sentido, Gaspar é duplamente tradutor: traduz tanto as obras que almejam a consagração de uma suposta paternidade a aferir-lhes valor de mercado, quanto os próprios fragmentos relacionados ao núcleo gerador dessas obras, ou seja, o pintor Emilio Vega.

Na convergência da tradução desses dois componentes textuais — o homem e sua obra — encontra-se um paradigma matricial de fatura ontológica, posto que engendrado a partir da idealização da forma, que, no limite, é substancial à noção de forma ideal. Essa convergência é expressa, por exemplo, quando Gaspar rechaça as histórias extravagantes que circulam sobre o pintor, buscando fundamentar uma imagem coerente, não contraditória, de um Vega guiado pelo *esprit de géométrie*, de que sua arte seria testemunha:

Retiraram de cena, aos trancos, o homem compenetrado, metódico. Cortaram do braço a mão rigorosa. Trocaram Vega por um aventureiro, um irresponsável, que eles se felicitam por chamar de espírito livre (FIGUEIREDO, 2001, p. 83).

A aludida coerência seria então justificada pelos procedimentos típicos da estética do pintor, em consonância com o seu suposto modo de ser, assegurando

a imperturbabilidade da relação de causa e efeito sobre a qual o narrador se apoia. É sob esse viés que Gaspar lê as pinturas de Vega. Vida e obra em uníssono.

O empenho de Gaspar, voltado para a edificação de um Vega original, indica, assim, a vontade de traduzir as linhas “autênticas”, capazes de recuperar a plenitude de uma forma anterior, que recorta a silhueta desse artista. O pressuposto que se encontra no esteio desse projeto alia-se à convicção de que sob a imagem disforme e abstrusa do pintor oculta-se a unidade totalizante de um retrato sem divergência e sem discrepância, à espera de seu desvelamento.

Gaspar assume para si a tarefa de traduzir essa imagem idealizada e supervalorizada de Vega. A tradução, tal como empreendida pelo personagem de Figueiredo, funciona como artifício que visa a fazer coincidir, numa fusão utópica, o texto original e o texto traduzido. O objetivo final desse tipo de tradução repousa na transmissão de um conteúdo significativo, privilegiando-se, dessa forma, a dimensão comunicativa da linguagem.

Essa concepção de tradução remonta à vertente que vigorou especialmente na França, no século XVIII, e pode ser sintetizada na expressão *belles infidèles*, cuja prerrogativa assentava-se “numa submissão absoluta no ato da tradução à batuta da língua de chegada” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 169). Conforme preconizava essa tendência, a traição implícita no termo *infidèles* dizia respeito à adulteração da forma apresentada pelo texto de partida, remodelada de modo a assegurar a integridade da mensagem (sua “essência”) ao alcançar seu destino — a língua de chegada, língua infiel, que *trai* a forma original em nome da probidade do sentido.

A postura exercida pelo narrador denuncia um horizonte metafísico, já que pressupõe, como salienta Márcio Seligmann-Silva, “a separação entre significantes e significados” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 169). A atitude de Gaspar, portanto, aponta para o tipo de atividade tradutória que, partindo da premissa de um “ser” da tradução, hierarquicamente dominante, porta um significado implícito que reivindica seu transporte para a língua do tradutor.

Contudo, apesar do reiterado esforço do narrador, o que percebemos ao longo de toda a narrativa é justamente um constante pôr em xeque dessa idéia de tradução calcada no mero traslado de sentido.

Com efeito, o romance mostra a total insuficiência dessa modalidade tradutória. Gaspar fracassa ao buscar cingir a *substância* esquiva de que são feitos pintor e obra. A alavanca que propulsiona seu irremediável malogro emerge na figura de Inácio Cabrera — um velho que se anuncia como testemunha viva do

pintor, mas que, ao final da história, compreendemos ser ninguém menos do que o próprio Emilio Vega: “Tudo o que, durante anos, eu havia proposto e comprovado ao preço de tantos argumentos, de tanto rigor e método, compunha agora uma lenda, tão rarefeita, tão confeitada de pieguices quanto aquela que Inácio Cabrera difundia e que ele, a seu modo, personificava diante dos meus olhos” (FIGUEIREDO, 2001, p. 186). Essa derrota do narrador, ao tentar asseverar a qualquer custo tanto a verdade sobre Vega quanto sobre seu legado artístico, é curiosamente sinalizada pelo seu próprio discurso, sendo textualmente expressa nas linhas mesmas que tecem seu relato.

Uma leitura displicente enxergaria aqui *apenas* uma visível “contradição” do personagem. Mas, aumentando o foco sobre esse aspecto desarticulador, a visibilidade permite revelar recônditos inesperados, que reenviam à problemática inicialmente proposta — a questão da tradução. Levando em conta o fracasso surpreendido na voz narrativa, o gesto tradutório nos obriga a um redimensionamento de seu estatuto, bem como das prerrogativas que encampam a noção acima evocada.

Essa flagrante “contradição” do narrador, embora formulada com as suas palavras, não é entretanto percebida claramente por ele. Tudo se passa como se o narrador não se desse conta do que o seu próprio discurso professa, como se não tivesse plena consciência da total impossibilidade de concreção de seu projeto, incontáveis vezes declarado como intenção de percurso. Tal intenção, exaustivamente repetida — a de desmascarar uma falsa história, em nome de uma incondicional fidelidade à verdade (“Eu tinha certo prazer em dizer a mim mesmo que minha destreza consistia em banhar em ácido as deturpações, até que algum vestígio de verdade emergisse dali” (FIGUEIREDO, 2001, p. 84)) —, é assim *traída* pelo modo como constrói seu discurso narrativo. Um dos inúmeros sentidos atribuídos a “trair” concerne ao ato de “dar a perceber, *involuntariamente*” (FERREIRA, 1999, p. 1983, grifo nosso). Essa designação alcançada pelo verbo ajusta-se com perfeição ao discurso de Gaspar, que demonstra *não perceber* o que seu relato, no entanto, revela — a inaferrabilidade da verdade.

Ao dardejar críticas àqueles que multiplicam, de forma “irresponsável”, as incongruências sobre Vega, o narrador reverte, sem o saber, a mira de seus ataques, tornando-se, ele mesmo, *involuntariamente*, como num efeito bumerangue, seu alvo. Isso ocorre, por exemplo, quando Gaspar afirma: “Ninguém fala pelos mortos, a não ser para traí-los” (FIGUEIREDO, 2001, p. 84), parecendo não compreender que seu ventriloquismo é uma evidente demonstração do delito de “lesa-defunto”,

pois, convém lembrar, a história do pintor, que o narrador supunha morto, é uma história *saída do molde das suas mãos*, como ele próprio faz questão de enfatizar.

É interessante notar, nesse sentido, a maneira como Gaspar, em face da descoberta de que Cabrera e Vega são uma única pessoa, exprime receio e perplexidade ao ver naufragarem todos os esforços recrutados a fim de dar espessura à verdade que buscava: “Como não ficar apreensivo em confronto com um hóspede que se instala no pensamento com ganas de um predador, que toma as minhas palavras e as volta uma a uma contra mim?” (FIGUEIREDO, 2001, p. 81). Não é mais o morto que é *traído* por ser apropriado de forma espúria. Mas é o “morto”, com sua indevassável “verdade”, quem acaba *traindo* os que pretendem enredá-lo. Daí a conclusão a que chega Gaspar, ao final de seu relato:

Cada vida é uma traição, pensei. Tem de ser uma traição. Não pode ser outra coisa, mesmo que lá atrás, lá no fundo do tempo, lá de onde tudo se desencadeia, não exista nada, nem uma concha vazia, nem uma unha, nem um simples caco de osso, que possa representar aquilo que é, desse modo, tantas vezes traído (FIGUEIREDO, 2001, p. 187).

O estatuto de justiceiro, expresso na aversão que nutria pelos falsários das obras de Vega e no prazer que desfrutava ao desmascará-los, é relativizado em face da descoberta de que Cabrera falsificara obras atribuídas ao pintor. Na posição de defensor da verdade, Gaspar parece ignorar a *traição* a esse princípio, embutida no seu discurso:

Eu sabia com quem estava lidando e, se me mantinha calado, se não o obrigava a confessar abertamente o seu crime, era também porque ainda vislumbrava com cobiça a oportunidade de algumas descobertas sobre o verdadeiro Vega, mediante o testemunho de Inácio. Por mais suspeito e por mais corrompido que fosse esse testemunho (FIGUEIREDO, 2001, p. 172).

A rígida militância propagada em nome da verdade sofre aqui concessões, ainda que o narrador não demonstre consciência disso. Há uma ingente defasagem entre aquilo que Gaspar planeja executar e a maneira como se desenrola na prática esse projeto. A narrativa demonstra que a percepção do narrador está em descompasso com o que o seu discurso mesmo manifesta: a impossibilidade de obter logro nessa busca desenfreada pela verdade.

Essa dessimetria, que se instala entre a declaração de uma vontade e o fracasso de sua realização, já se insinua no curso da narração desde as primeiras linhas, quando, sintomaticamente, Gaspar afirma: “Há tempos, tracei eu mesmo meu limite. [...] Mas nem sempre basta. Nem sempre funciona” (FIGUEIREDO, 2001, p. 10). Da mesma forma, ainda nas páginas iniciais de seu relato, ao discorrer sobre a compulsão de Vega pela pintura, transformando em marinhas os mais díspares suportes, o narrador deixa escapar um significativo comentário, inteiramente ambíguo: “Não havia como *contê-lo*” (FIGUEIREDO, 2001, p. 20, grifo nosso). Sentença que já atesta, *à revelia* de Gaspar, a inexequibilidade de seu empreendimento.

Percebemos então que nos encontramos diante de um narrador *aquem* daquilo que narra, de um narrador *desdito* pela sua própria narrativa. A expressa busca pela verdade, almejada com “rigor e método”, é irremediavelmente ofuscada por um discurso fragmentado, costurado com oscilações, titubeios e tergiversações, denunciando, sob a capa pretensamente inquebrantável da verdade, a ótica de um “saturniano melancólico”, de um “pesquisador alegórico”, para tomarmos de empréstimo as expressões de Jeanne Marie Gagnebin (GAGNEBIN, 2004, p. 88), imputadas a Walter Benjamin.

O método de que se serve o melancólico, o alegorista, para conferir significação às coisas contrasta com o adotado pelo homem humanista, para quem o pensamento deveria ser governado pela ânsia de totalização voltada para o conhecimento da verdade. Se essa última inclinação surge expressa como uma quase obsessão na voz do narrador, é essa mesma voz que, paradoxalmente, se constrói seguindo a deriva típica do melancólico. Sem impor “limites” previamente vislumbrados, o melancólico lança mão de um método definido por Benjamin como uma forma análoga ao exercício da contemplação.

A atividade contemplativa, aliada à figura do melancólico, atravessa quase toda a tradição da melancolia, dando origem a diversas interpolações, abrigando desde os estados contemplativos inerentes à intensa atividade intelectual (de que a figura alada *Melancolia I*, de Albrecht Dürer, assoma como emblema) até a contemplação grave e imobilizante da *acedia* medieval (o *taedium cordis*), que conduzia à inércia e ao suicídio.

O método benjaminiano, comparável à faculdade de contemplar, não segue um percurso linear e ininterrupto rumo a uma destinação *a priori* instaurada. Benjamin defende a ideia de que “método é caminho indireto, é desvio” (BENJAMIN, 1984, p. 50). A rentabilidade permitida por esse *modus operandi* não

assegura a conquista de diretrizes prefixadas, como suporia a tradição classicista, mas, optando justamente pela liberdade de ação, possibilita uma clivagem do objeto, descortinando uma organicidade fundada na precariedade e na transitoriedade, favorecendo a proliferação de suas vias de sentido:

Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo (BENJAMIN, 1984, p. 50).

O discurso de Gaspar Dias espria os movimentos ondeantes e vacilantes que circunscrevem a postura contemplativa, sinalizando a ruminação característica do olhar melancólico. É o que ocorre, por exemplo, na abertura do terceiro capítulo, em que Gaspar reconhece: “Não consigo ir adiante. Não posso forçar minha mão a escrever a sequência. Por esse caminho não há mais onde se segurar” (FIGUEIREDO, 2001, p. 28). Ou ainda no início do décimo capítulo, quando, reiterando *ipsis litteris* frases registradas nas páginas iniciais do romance, declara:

Conheço mais ou menos bem esse mar. Não costumo nadar para longe. Mas nem sempre lembro que no aspecto rotineiro da água está o seu maior engano. [...] a simples delícia de nadar pode insinuar a impressão de que não só meu corpo, mas tudo, sem saber, está também flutuando. Pode sugerir que não existe, em parte alguma, nada de sólido por baixo. Daí nasce um outro receio: se um dia o mundo se der conta disso, se o seu equilíbrio distraído se romper, como ele poderá impedir que tudo cesse de repente, como ele poderá evitar que ele mesmo afunde, de uma vez por todas? (FIGUEIREDO, 2001, p. 104).

A obliquidade da narrativa reforça tanto o aspecto impalpável da verdade quanto a impossibilidade de fixação identitária baseada na ilusão de uma integridade a ser resgatada. Acerca dessa deriva que frustra a fixação de contornos definidos já se manifestava São Jerônimo, tradutor do Antigo Testamento, cuja versão das Escrituras Sagradas foi proclamada “autêntica” pelo Concílio de Trento, em 1546 (LAGES, 2002, p. 42). Dizia ele: “É difícil, para quem segue o rastro das linhas de um outro, não se *desviar* em algum lugar” (SCHNEIDER,

1990, p. 134). Em *Barco a seco*, essa dificuldade de linearidade na reconstituição do outro ricocheteia na estrutura fragmentária do relato, numa adesão mimética ao objeto da contemplação.

A ruminação do melancólico narrador vai ao encontro da tarefa de traduzir o objeto que se oferece ao seu olhar. Porém, o fluxo dessa ruminação é elíptico, *desviante*, não seguindo, como vimos, um curso retilíneo. Dessa forma, a noção de tradução aqui afasta-se daquela anteriormente referida, balizada pelo propósito de transferência de sentido, pelo enlace fusional entre texto original e texto traduzido. O romance de Figueiredo traz à tona esse tipo de tradução utópica para melhor desarticulá-lo, invalidá-lo enquanto modo de conhecimento do mundo. Nesse sentido, é sintomática a análise do narrador sobre as pinturas de Vega, fazendo ressoar a cisão entre as palavras e as coisas, ao declarar que “o oceano nunca espelhava o céu” (FIGUEIREDO, 2001, p. 22).

A ambiguidade de que é feito o personagem, ao invés de torná-lo claudicante, mostrando-o ora aferrado à ideia de verdade una e imperecível, ora mergulhado em inquietantes dúvidas, que o lançam numa existência incerta, como um barco à deriva, expõe a face “afirmativa” da melancolia, agregando, de um lado, a impossibilidade de o narrador se deixar guiar por dogmas e fundamentos, e, de outro lado, a despeito da desintegração do Sentido, o impulso de continuar perseguindo *os inúmeros sentidos* que compreendem sua busca.

No horizonte da contemporaneidade, talvez seja esse o caminho que se abre ao melancólico, demasiadamente ciente da superfluidez que constitui a substância de sua exaurível existência. Cada passo, uma aposta. Cada aposta, um drible na finitude, a contrapelo da força inexpugnável do inimigo. Imprevisível, como nadar no mar. Por isso, a experiência de que se extrai é, no máximo, esse *talvez* que precede a toda marcha, a toda braçada. Assim termina *Barco a seco*. Ou recomeça. Pois o último capítulo repete, em anamorfose, a cena do primeiro. Há um quase afogamento, mas já não sabemos mais quem se debate nas ondas — Gaspar/Vega/Cabrera? Quem quer que seja, luta bravamente para vencer. De novo. Como quem desafia, uma vez mais, o talvez, não temendo nele perder-se:

Golpeia o mar com as mãos retas, com os dedos bem unidos, apontados para a frente, num esforço já sem nenhuma compostura. A dor da fadiga escorre dos ombros para os braços, uma dormência começa a vazar dentro dele e se infiltra nos músculos. [...] De repente, por trás de um pico de espuma, ele avista umas pedras familiares. Sabe que há um jeito de usar o

impulso das ondas para ser levado até lá. [...] Não ignora que de encontro à rocha os ossos podem se partir e, depois disso, o mar vai moer o seu corpo inerte, golpe após golpe, contra a pedra e as conchas. [...] Tenta sentir alguma elasticidade no corpo, mas só sua vontade voa, só ela se estica até as rochas, através das rajadas frias da chuva. E atrás da sua vontade ele acredita que ainda pode se deixar arrastar. [...] Ele se prepara para acolher os próximos segundos, que avançam ligeiros, que já borbulham em sua direção. Eles vão levá-lo aos trancos para uma ponta de granito onde, quem sabe, mesmo machucado, e contra toda razão, e até contra a mera decência, ele espera mais uma vez se salvar (FIGUEIREDO, 2001, p. 189-191).

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FIGUEIREDO, Rubens. *Barco a seco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Ed. USP, 2002.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

CARTOGRAFANDO A POESIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: POSICIONAMENTOS PARA A OBRA DE JOSÉ INÁCIO VIEIRA DE MELO

Orlando Lopes Albertino
UFES

E como não ser eu agora
a carne de alimentar os deuses
dragões famintos, febres?

Vitor Nascimento Sá, “Gênese do dia”

Um prolegômeno cartográfico

Aventurar-se pelas trilhas da poesia brasileira contemporânea é exercício que exige investidas cartográficas — mapas no máximo ajudam a encontrar regiões e Estados, geopolíticas, sociopolíticas, histórias sociais e econômicas. Responder ao convite pela inclusão de um poeta neste seminário envolveu mais que a simples recolha num rol de atualidades ou *fait divers*; o movimento objetivo (eleger e “ler” um poeta contemporâneo) precisava da antecedência de um movimento subjetivo (reconhecer a partir de um horizonte — e cenário —, reconhecer a perspectiva que se estabelece com o olhar) para constituir-se como ação (interpretativa, política, *pragmática*) no campo da discussão sobre a Literatura Contemporânea.

Uma das questões que trouxe “descaminhos” ao desenvolvimento do trabalho foi a da definição do autor a ser abordado. Acostumado à eleição por legitimidade canônica no trabalho acadêmico, precisou o cartógrafo buscar o horizonte de “zonas de relevância” e visibilidade em que poderia encontrar um contemporâneo com valores próprios a serem identificados para futuros leitores. Se o contemporâneo não respeita mais a ordem de um cânone nem universalista, nem estável, onde buscar autores relevantes? E o que exatamente pretendia o cartógrafo encontrar, um valor “garantido” e já anteriormente legitimado ou alguém a quem promover — ressaltar — no caudaloso fluxo das publicações literárias, cada vez mais acessíveis aos poetas da contemporaneidade?

O fato é que, sem recorrer a referências mais diretamente acadêmicas, parece difícil estabelecer um espaço diferenciado, potencialmente capaz de refletir de forma mais singular uma poética da contemporaneidade, na medida em que todas, *de alguma maneira*, o fazem. As revistas e outras formas de veiculação da produção literária definitivamente não parecem apontar para uma hegemonia ou para uma organização canônica centralizada; parecem antes reconhecer, explicitando, que a ordem do contemporâneo é a da multiplicidade¹²⁶, ou seja, da coexistência autônoma e simultânea de regimes e sistemas diversos de valor literário, à moda de um multiverso¹²⁷ no qual “son numerosas las orientaciones del sentido y las rutas de significación”¹²⁸.

Tais multiversos têm um caráter eminentemente simbólico (sua “emergência” na História acontece a partir de seu caráter simbólico e de seu posicionamento no quadro mais amplo das instituições que *regem e estruturam* a vida da *res publica*) e disputam, exatamente, espaços de representação no quadro mais amplo do sistema social e histórico; afinal, “nosso universo pode ser simplesmente uma dentre inumeráveis bolhas que se espalham pela superfície de um oceano cósmico vasto e turbulento”¹²⁹. Obviamente, o fato de coexistirem universos num multiverso não significa nem que convivam em harmonia plena, nem que estejam necessariamente destinados a disputas de interesse territorial: os universos múltiplos podem ser solidários e convergentes ou refratários e oponentes. Mas aí a discussão já se estenderia para além dos limites dados a este passeio; basta saber, por ora, que circulamos num espaço de multiplicidade quando buscamos neste ensaio reconhecer o valor contemporâneo do literário:

126 A contextualização em relação ao conceito de “multiplicidade” encontra maior fundamentação no ensaio “Para uma ontologia mínima da multiplicidade”, ensaio que integra minha tese de doutorado, *O mundo, e suas máquinas*: um estudo sobre propagação temática em “A Máquina do Mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, defendida em 2009 (UERJ).

127 MORSE, Richard M. The multiverse of latin american identity, c. 1920-1970. In: BETHELL, Leslie (Ed.). *The Cambridge History of Latin America*. Cambridge: Cambridge UO, 1995. [Vol. X “Latin America since 1930: ideas, culture and society”]

128 GRAMIGNA, Anita. La intercultura de las diferencias: entre la utopía y el desencanto. Argumentos (Méx.), México, v. 22, n. 61, dic. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952009000300001&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 30 jun. 2012. p. 12.

129 GREENE, Brian. *O universo elegante*: supercordas, dimensões ocultas e a busca da teoria definitiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 424.

A noção de pluralidade como modo de ler esta poesia do presente é, por si só, indeterminada. Ela contém uma potência, que é de ser levada ao limite e evitar antigas leituras classificatórias, genealógicas ou hierarquizantes. Essa seria uma mudança sutil, mas fundamental. Entretanto, da maneira como é empregado nas antologias esse conceito não consegue escapar ao risco da indeterminação a-crítica, de modo que acaba por configurar um discurso muito semelhante ao do liberalismo político. Neste caso, a pluralidade acaba servindo como neutralizadora de tensões e embates¹³⁰.

E essa se torna uma questão de base: para reconhecer ou estabelecer um valor literário é preciso considerar sua potência (seu “valor de referência” num quadro tipológico) e sua efetividade (seu “valor de uso” num conjunto de práticas culturais) num dos atuais sistemas de relações que circundam — quase todos orbitando — o tradicional cânone ocidental. Mas como operar essa definição sem necessariamente reconhecer a ambiência e ao menos algumas das dinâmicas que modulam a constituição da Literatura no Brasil contemporâneo? Assim, neste nosso caso tão brasileiro, desenha-se a trajetória de uma formação inicialmente identificada com o projeto de nacionalidade (o que ocorre em “epiciclos periódicos” ao menos desde o Romantismo até as últimas manifestações do Modernismo) e com a articulação de grupos relativamente estáveis, desde as academias até os “movimentos de vanguarda” (ruptura) e de “tradição” (continuidade), até os anos de 1970, quando se torna mais forte a ideia de “geração”¹³¹, que avança ainda pelos anos de 1980, até que nos anos de 1990 evidencia sobretudo o autor individual e seu regime — quase — autônomo (senão hermético) de significação.

Que quer dizer essa curva evolutiva (evolutiva ao menos num sentido de composição formal e de repertorialização temática)? Entre outras coisas, que a circulação do texto literário vai perdendo um respaldo externo (enquanto “período histórico” cuja legitimidade se dá a partir do próprio “ar do tempo”) e, desgastando-se esse “verniz” primeiro histórico e depois geracional, põe a desvelar a figura individual dos sujeitos históricos, tanto em sua determinação dos elementos formais quanto temáticos da composição poética. Cada vez mais, escreve-se não para refletir a “grande história” ou “projetar o grupo” geracional,

130 TONON, Elisa Helena. Configurações do presente: as antologias de poesia e a crítica. In: *Revista Fronteiras*, v. 5, n. 5, PUC-SP, agosto de 2010. p. 8.

131 SECCHIN, 1996 apud CASTRO, Junior César F. de. Em busca dos parâmetros críticos na poesia lírica contemporânea: diálogo entre Brasil e Portugal. In: *Revista Memento*, v. 2, n.2, ago./dez. 2011, Unincor, Mestrado em Letras, p. 155.

e sim para evidenciar sujeitos que têm a capacidade de se expressar pelo recurso aos meios disponíveis na poesia. Não há instituições que os representem, não há filiações que os legitimem num cânone central (ou, caso haja tal cânone, mesmo ele não sobressai nem ressalta na cena de valores da contemporaneidade): há a resistência e o reconhecimento individual das “potências da Literatura”, sua atualização nos diversos contextos de situação sobre os quais o fenômeno literário incide, mesmo e ainda na contemporaneidade.

É desse modo que se produz o olhar lançado nesta nota cartográfica. Busca encontrar uma poesia que justifique a produção de um texto e uma enunciação *válida* para a tessitura de um discurso teórico e crítico a respeito da Literatura Brasileira a partir da contemporaneidade. A saída para a “restrição das bolhas” que necessariamente se aplica a uma perspectiva sistêmica¹³² do “multiverso literário” esperamos que esteja na consideração sobre a possibilidade de um “espelhamento quântico” (a “vibração” da mesma “corda”¹³³ em distintos — múltiplos — campos, tempos e espaços do multiverso literário) que resultaria da homologação de “caracteres canônicos” no conjunto ou em subconjuntos sistêmicos capazes de doar uma ordenação mínima às manifestações do fenômeno literário inscritas no tecido da História da civilização ocidental e das culturas ocidentalizadas. Ou, dizendo de outro modo, apostando na potência de uma obra em particular, alcançar a reflexão sobre o fenômeno mais geral — e mais discreto — da Literatura.

Urgia divisar um poeta no multiverso literário da Literatura Brasileira contemporânea que espelhasse na sua particularidade não mais exclusivamente os moldes das “poéticas modernas”, mas também os reflexos de uma hipotética “poética da ocidentalidade” ainda mais ampla e abstrata, dada nas imediações da própria “poética geral”, aplicação de um interesse central em projeto de pesquisa

132 De acordo com essa base de representação (a “representação sistêmica”), os elementos da Literatura constituem “objetos” que se deslocam num ou mais sistemas de “forças e formas” *sensíveis* (estruturadas por um código “linguístico” em sentido amplo, antes semiótico e discursivo que “meramente” formal e temático).

133 Se na tradição da episteme ocidental moderna é a razão objetual que funda a representação dos campos de conhecimento em seus diversos registros disciplinares (legando-nos uma teoria do conhecimento que ressalta a dualidade sujeito-objeto), é de se esperar que o estudo metodológico nos campos das ciências naturais (que fundamentam o mundo dos objetos) e biológicas (que fundamentam o mundo dos sujeitos) continue a ser absorvido, refletido e — tomara — ressignificado para emprego em chaves teóricas e críticas do estudo literário. Tomados como elementos inicialmente metafóricos, termos (e noções) como “cordas” podem permitir a formulação de novos modelos de representação complementares e/ou suplementares para as ciências da linguagem e para as teorias da literatura.

mais aprofundado¹³⁴. Não se trataria então de encontrar “o” poeta singular instaurando “originalidades”, mas de encontrar um poeta que *semelhasse*, que vibrasse e reverberasse em sua poética individual o apelo (ou, capturando a imagem de outra teoria, as “cordas”¹³⁵) das convencionalidades literárias ocidentais (tanto ou mais que as “nacionais”) e do fenômeno pleno da Poética Geral.

Tendo essa premissa mínima em mente, tornou-se possível enfim acessar o multiverso literário na emergência da virtualidade contemporânea, mediada fundamentalmente pela interação digital tanto no campo da produção quanto da difusão literária. (Aliás, a revolução dos meios analógicos para os meios digitais constitui um dado fundamental para a própria possibilidade de dimensionamento do “multiverso literário”, é sempre bom observar isso.) Se o primeiro movimento do cartógrafo havia sido o de buscar, de procurar algum autor com o qual não tivesse ainda travado contato, tal movimento levava a um breve levantamento sobre revistas literárias e estudos sobre tais publicações e sobre suas propostas editoriais¹³⁶. Como cada publicação tende a refletir a unidade de um regime de valor editorial (vanguarda, beletrismo, academia, tradicionalismo etc.), o trabalho de seleção exigiria parâmetros de aproximação e um exercício analítico para os quais não haveria tempo; isso fez com que a acessibilidade e a memória levassem à recuperação de poetas até então apenas entrevistados no *streaming* informacional de *sites* e de redes sociais.

Aos poucos, foi-se avivando a referência ao poeta “alagoano da Bahia” José Inácio Vieira de Melo, capturada no fluxo de mensagens sobre Literatura do Facebook. Uma poesia nitidamente identificada com o Brasil, ou com um

134 ALBERTINO, Orlando Lopes. *Especificidades da Poesia, da Literatura e do Poema*: aspectos ontológicos, epistemológicos e metodológicos do estudo do literário. Projeto de pesquisa em desenvolvimento desde 2010, no PPGL/PRPPG/UFES.

135 Buscando a unificação de “toda a física”, a “teoria das cordas” talvez permita a sugestão — se não o reconhecimento — de modelos unificadores do conhecimento sobre a linguagem, a sociedade e a cultura. Apenas para esboçar um possível exercício metafórico, poderíamos assumir, no domínio da linguagem, a possibilidade de aproximar e integrar num mesmo modelo a compreensão de fenômenos que ocorrem na Teoria da Relatividade (uma “teoria das sintaxes”?) e a Teoria Quântica (uma “teoria dos paradigmas”?) numa única estrutura matemática (num único signo linguístico, num objeto cognitivo). Embora não esteja totalmente consolidada, a teoria mostra progressivos sinais de plausibilidade: “Uma corda difere muito de um ponto, visto que, um ponto ao deslocar-se pelo espaço descreve uma linha (uma dimensão), uma corda deslocando-se pelo espaço descreve uma superfície (duas dimensões)”.

136 AZEVEDO, Luciene. *Estratégias para enfrentar o presente*: a performance, o segredo e a memória. Tese de Doutorado. Orientador: Ítalo Moriconi. Instituto de Letras/UERJ, 2004.

Brasil, mas sem adotar discursos marcadamente nacionalistas, entonações excessivamente regionalistas ou posturas estéticas radicalistas. Se o que eu buscava não era a confirmação de uma posição de valor no cânone, e sim a adoção de um *ethos* poético¹³⁷ que evidenciasse a marca da ocidentalidade e da “suficiência estética” na produção literária contemporânea, haveria a necessidade de referir uma “origem literária” *a priori* — revista, antologia, comenda?

É claro, o contato originado no fluxo dos presentes contínuos e descontínuos das redes sociais é apenas uma primeira “lâmina”; um primeiro e superficial recorte em que fragmentos e textos dispersos ganhavam relevo pontual e momentâneo não sustentaria qualquer comentário de maior fôlego. Era preciso que houvesse uma certa densidade, um acúmulo que evidenciasse um projeto poético e uma realização estética próxima aos horizontes e limites de interesses do cartógrafo: um projeto que reverberasse as cordas da ocidentalidade a ponto de produzir mais que *ruído*, que alcançasse entoar na(s) corda(s) descontínua(s) da tradição ocidental sua própria melodia. Encontrada a trilha, tomada a decisão, era hora de deixar o *stream*, era tempo de *suspender* e *imersar* na obra e em seus agregados sógnicos (entrevistas, depoimentos, notas e fortuna crítica), ainda a serem levantados e recuperados.

II

Para uma breve nota biográfica, parece ser suficiente recuperar que José Inácio Vieira de Melo, algoano nascido em 1968, atua como poeta, jornalista e produtor cultural, sobretudo na Bahia, ou a partir dela. Publicou os livros *Códigos do silêncio* (2000), *Decifração de abismos* (2002), *A terceira romaria* (2005) e *A infância do centauro* (2007). Publicou também o livreto *Luzzeiro* (2003), o CD de poemas *A casa dos meus quarenta anos* (2008), *Roseiral* (2010) e organizou *Concerto lírico a quinze vozes* — Uma coletânea de novos poetas da Bahia (2004); participou de antologias como *Pórtico: Antologia Poética I* (2003), *Sete Cantares de Amigos* (2003), *Voix croisées: Brésil-France* (2006) e *Roteiro da poesia brasileira — Anos 2000* (2009), e foi co-editor da revista de arte, crítica e literatura *Irarana*, de 2004 a 2008; edita o *blog Cavaleiro de Fogo*¹³⁸. No campo dos eventos literários, fez a curadoria e coordenação da *Praça de Cordel e Poesia da 9a. Bienal do Livro da Bahia* (2009), assim como os projetos *A Voz do Poeta* (2001) e *Poesia na Boca da Noite* (2004 a 2007), ambos em

137 CASTRO, Manuel Antonio de. Poiesis, ética e essência do agir. In: *Travessia Poética*. [s.d.]. URL: <http://acd.ufrj.br/~travessia poetic/interpret/poiesisetica.htm>

138 URL: <http://jivmcavaleirodefogo.blogspot.com>.

Salvador; coordenou o projeto *Travessia das Palavras* (2009), em Jequié, e é curador do projeto *Uma Prosa Sobre Versos*, em Maracás.

A recolha dessa nota biográfica evidencia uma produção consistente, acumulada em doze anos de *vida autoral* (sua obra literária começa a se formar editorialmente a partir do ano 2000); evidencia também uma preocupação *ativista*, comprometida com a *afirmação* da poesia e da literatura como prática não restrita ao espaço da escrita e do livro, servindo também a outras formas de composição e apresentação. Claro, a boa vontade do engajamento não será ainda alguma forma de comprovação do valor *autoral* desse poeta; convém então avançar num primeiro sobrevoo para reconhecimento de um projeto poético relevante, do ponto de vista de uma definição ou proposição minimamente explícita, e suficientemente eficiente, do ponto de vista da composição formal e da produção de sentido *no ato da leitura*. Providencial foi a localização de algumas entrevistas, das quais poderemos reproduzir e evidenciar alguns pontos.

Podemos iniciar destacando passagens da entrevista¹³⁹ concedida em 2010 ao *blog Banzeiro*, editado por Francisco Perna Filho. A primeira pontuação feita recai sobre uma “identidade temporal”: que pensa o poeta sobre a relação entre “o moderno e o arcaico”? Que interesse pode ainda hoje manifestar a velha Querela¹⁴⁰ entre os Antigos e os Modernos? E sua resposta acomoda primeiro a possibilidade do “novo”, do que ainda não há, com a ressalva de que é preciso considerar seu “custo” (poético, ideológico, operacional/produtivo etc.), para em seguida recordar que “Abaixo do céu e acima da terra, não há nada de novo”: e então o *teatrum mundi* se assume como cenário em que se projetam permanências e retornos que *aos olhos dos homens* aparecem como novos:

Claro que existe uma preocupação estética. E nesse aspecto, como você já observou, dialogo com a tradição. Penso que ninguém cria uma obra do nada. Por mais inovadora que ela seja, sempre apresentará pontos de

139 José Inácio Vieira de Melo. ENTREVISTA — JOSÉ INÁCIO VIEIRA DE MELO: UM POETA NO JARDIM DA IMENSIDÃO. Por Maurício Melo Júnior, Lima Trindade, Vitor Nascimento Sá, Mariana Ianelli e Igor Fagundes. Publicada no *blog* Cavaleiro de fogo em abril de 2010. Menções à entrevista serão indicadas pela referência JIVM-EB. Disponível em: <http://banzeirotextual.blogspot.com.br/2010/04/jose-inacio-vieira-melo-entrevista.html>

140 RODRIGUES. Antônio Edmilson M. A querela entre antigos e modernos: genealogia da modernidade. In: RODRIGUES. Antônio Edmilson M.; FALCON, Francisco José Calazans. *Tempos modernos*: ensaios de história cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

convergências com outras preexistentes. Acredito mesmo que as referências sejam salutares para que se possa criar algo valioso. Quanta “obra de vanguarda” não perdura mais que uma semana? A cada esquina aparece um poeta que se intitula “inventor”. Isso só acontece porque esses vanguardosos, que buscam a novidade desesperadamente, não leem. Uns porque não gostam de ler, outros para não verem suas “obras” serem influenciadas. E, por conta dessa ignorância, apresentam pastiches de quinta categoria do que já foi feito a cem ou duzentos anos (JIVM-EB).

Desse modo, encontramos um poeta que não busca notabilizar-se como “inventor”, mas como alguém capaz de “singularizar”, atualizar o ato poético de tal forma que, para “além de uma elegância asséptica”, busca colocar em seus versos “a força do animal humano” que persegue “os aromas e os matizes do barro em que foi moldado” (JIVM). Mais adiante, diz: “Dialogo com a tradição, mas não pretendo ser Olavo Bilac. Ao invés de ficar queimando as pestanas para fazer pastiche de quinta categoria dos poetas que me antecederam, estou explorando e experimentando. Estou fazendo meu caminho” (JIVM). Há uma “fome de descoberta”, mas também a consciência do valor das origens e a postura de se reconhecer “completamente poeta”:

Vivo pensando a poesia que me é possível o tempo inteiro. Mas, por mais intensa que seja essa relação, por mais próxima que seja do que sou, ainda assim, não é o que sou. Esse sujeito que está o tempo todo dentro da minha poesia, que se parece tanto comigo, sou eu mesmo tentando me autenticar dentro do poema, dentro da arte. Mas, ainda assim é uma representação. É um eu lírico idealizado, que vai pedir bênção aos mitos, sobretudo os gregos e hebraicos, para se perpetuar dentro de uma tradição. Não que o biográfico não esteja presente, mas há um somatório de referências, há enxertos de ficção que superlativizam o biográfico e potencializam o mito. A partir daí, a figura humana é investida por uma couraça do imaginário, pelo poder da criação, que pode lhe conferir heroísmo e até mesmo o deificar. O homem que sou, e que se diz poeta o tempo inteiro, não consegue acompanhar o eu poeta na escalada rumo às esferas do delírio, por maior que seja a sua vigília. No entanto, as pedras que são atiradas no poeta, essas recebo todas. Em dobro, até (JIVM-EB).

Encontramos, nessa breve nota, alguns contornos de uma ética (regente da constituição e da integridade de uma modalidade particular do ser humano, o

poeta) que busca alcançar uma poética: um processo de criação e de composição de *signos* que enunciam, anunciam, denunciam o conjunto de uma obra e a unidade de um autor. Passando à poética, seria preciso o tempo mais amplo de uma pesquisa para relacionar “vida e obra”, dado que os poetas — ou ao menos este tipo particular de pessoa que se diz “poeta o tempo inteiro” — não podem “fugir de si”, embora não possam ser publicamente (socialmente) o que efetivamente são, dado que ao poeta não é dado caber na *res publica*.

III

Roseiral (2010) é dado como um divisor de águas. No relato do poeta, o momento poético em que fundou a imagem de síntese do livro envolveu uma série de deslocamentos, de passagens que modificam suas referências literárias (a partir de então apanhadas por “ventos dadaístas” ainda acomodados em redondilhas e alexandrinos) e líricas/existenciais (seu nel mezzo del camin declarado em “A casa dos meus quarenta anos”); confrontado com o fármaco sanguíneo e caótico, com as pulsões da vida e da morte, tomado pela vertigem da vida, afirma-se a busca e o cultivo da beleza harmônica e de alguma forma ordenada de todo jardim:

Por falar em beleza, lembrei-me de Rainer Maria Rilke, quando diz nas Elegias de Duíno: “Pois o belo não é/ Senão o início do terrível”. [...] Mesmo assim, é preciso reagir e abraçar a tarefa de transformar pedras em pétalas. Só que os olhares estão presos na vitrine, as pernas correndo atrás do carro novo, o pensamento está se especializando em conhecer cada vez mais sobre cada vez menos. E aí não há espaço para essa discussão. Então, só uma pedrada certa para despertar a aurora das ideias (JIVM-EB).

Tocado, tocando a tradição literária ocidental, a persona poética de José Inácio Vieira de Melo vai abrir-se “aos mitos, sobretudo os gregos e hebraicos, para se perpetuar dentro de uma tradição” (JIVM-EB) pelo recurso a uma “courageira de imaginário” fundada nas mitopoéticas do sertão, uma “geolírica” em que constelam nomes-obras como Guimarães Rosa, Elomar, Gerardo de Mello Mourão, José Chagas, Jorge de Lima, Roberval Pereyr, Antonio Brasileiro... até encontrar horizontes literários como os de Whitman, Pessoa, Davi, Drummond, Espinheira Filho, Bandeira, Lorca, Kaváfis, Rilke, Murilo, Herberto Helder, Cecília Meireles, Alberto da Cunha Melo, Maria da Conceição Paranhos, Francisco Carvalho, Myriam Fraga, Wilmar Silva, Mariana Ianelli, José Alcides Pinto, Astrid Cabral, Alexandre Bonafim:

[...] Apesar de achar que é muito cedo para se falar em singularidade, existem poetas aflorando no alvorecer desse novo milênio que são avatares (para usar uma palavra que está em circulação). Poetas que não mataram a criança e que preservam suas humanidades. Não pense que sou apocalíptico. Apesar do momento caótico em que vivemos, comungo com Nietzsche quando afirma que “somente quem tiver o caos dentro de si, poderá dar luz a grande estrela bailarina” (JIVM-EB).

Essa modalidade de poeta, esse clã ou “nova” tribo, parece emergir na “república das Letras”, uma tribo não mais ingênua mas também não desencantada com a existência. Tais poetas, homens e mulheres que reconhecem e creem nas potências da poesia, da linguagem e da existência, podem assumir programas poéticos capazes de metabolizar o mal-estar da nossa civilização, processá-lo poeticamente e elaborá-lo liricamente. Restará descobrir, mapear, localizar esse clã de poetas contemporâneos, amigos (ou adictos) do caos, talvez ainda em tempo de ajudá-los na tarefa de “dar luz à grande estrela bailarina”. É claro, tais poetas estão sujeitos às vicissitudes da condição humana, e como quaisquer outros *escritores*, subordinados aos condicionamentos da vida literária, do *sistema literário*. Pretender o domínio da poesia, lidar com a selva *selvaggia*, é pôr-se em risco: o risco de ser tomado pela poesia (como força mimética, como plasmar e transformar) pode ser grande demais para o humano; ou o risco do *fingimento*, que pode tornar-se apenas a rotina do exercício estilístico, senão o simulacro que vai acometer as poéticas em momentos de crise e de esvaziamento.

José Inácio, até onde é possível alcançar o olhar do cartógrafo, parece reunir em seu *ethos* as identidades desse hipotético clã poético, disperso e descontinuado no panorama da literatura contemporânea brasileira (isso para ficarmos nos horizontes mais imediato, sem considerar o cenário lusófono e o quadro mais amplo da ocidentalidade). A sua poética ainda se constroi; e busca-se exercer num horizonte de contemporaneidade e de brasilidade, experimenta-se e descobre-se, *desconstrói-se*. No aprendizado de “limpar o sentimento” pelo exercício e prática da poesia, Mariana Ianelli identifica o esforço pela “reconciliação dos irreconciliáveis” que resulta numa desconstrução da inércia patriarcal: “Desse modo, a figura do Pai — que pode ser entendida como o deus, como o pai [que se descola da relação biográfica para projetar a função simbólica], o patrão, o governante — recebe de volta a coroa de espinhos que impõe ao filho. Depois de cumprir a travessia das rosas escarlates e de suas inúmeras pedras, sinto-me

aceitando cada vez mais a minha condição de poeta” (JIVM-EB).

Para concluir este breve sobrevoo cartográfico pela literatura brasileira contemporânea a partir da atualidade de uma poética como a de José Inácio Vieira de Melo, falta-nos o olhar mais detido sobre a produção poética efetiva. Não havendo a exigência de um procedimento mais sistêmico ou linear de análise, teremos a disponibilidade de fragmentos nos quais despontem elementos dispersos mas já úteis para um reconhecimento de sua poética. Que elementos, demandados por quais categorias de análise? Mais que interessados em estilemas, padrões métricos ou outras técnicas de composição e formalização do texto poético, nossa observação busca-se pautar por uma preocupação semiótica: a configuração de signos e significações que avançam *entre* os poemas — interna e externamente — até lhes conferir o sentido amplo de uma poética, de um conjunto de processos de criação de significados — de *textos*. Buscamos sentido ou sentidos nos poemas, sentidos dependem de significados para serem produzidos, significados concentram-se em signos: olhamos para os poemas procurando signos que povoem — e adensem — os poemas, revelem seus sentidos.

O sujeito *curtido e curado* de um Atlas nordestino capaz de *suportar* o próprio sol nas costas ao preço de acumular cicatrizes rituais de “Mandalas” mostra-se capaz de marcar sua passagem ao “estado de poeta” e de fazer invocar, fazer emergir o “ser estranho” que aprendeu a “tocaiar o silêncio”. Agora aberto ao “espanto” da existência que se descortina e que se põe em vigília e contemplação, pode ampliar limites, desconstruir barreiras e buscar suas próprias imagens, acomodando a “ventos dadaístas” a produção poética (apresentada como os “camelos” que percorrem o deserto da *waste land* literária e das sociedades cujas subjetividades são erodidas pelas seduições do capital) que busca a “densidade de oceanos”, o curso da tradição que a Literatura toma nas afluências da Ibéria, sem perder de vista a inexorável marcha “sem pressa para a morte”. Aprendendo a revelar os “sonhos” (o puro imaginário) por meio de jogos de espelhos (a composição poética) que refletem nos “olhos dos bichos” os “encantos e tumultos do chagal”, fera ou besta que espreita no silêncio anterior à palavra, na “selva selvagem” do pensamento ainda anterior à verbalização.

Em *Centauro* (2007), em que Gerardo Mello Mourão reconhece o *ethos* do poeta como “fundador dos seres” e “decifrador do ser” pela via da metáfora, propõe-se uma poética que aceita apropriar-se dos elementos do mundo (“toda árvore que olho”) para construir a “arca da salvação” (a obra poética) capaz de nos resguardar do “Dilúvio” da contemporaneidade. Manifestam-se recorrente-

mente movimentos de sincretismos, aproximações, fusões entre as duas matrizes *originais* da tradição ocidental, matrizes cuja *mimese*¹⁴¹ se dá nos modos de produção que orientam ainda hoje a constituição das poéticas contemporâneas. Adesindo, agregando, aceitando o eco das tradições literárias e de seus fundamentos míticos que recuam aos mundos helênico e judaico, o poeta pode reconectar-se com tradições e origens, pode remontar à necessidade humana que antecede o desejo coletivo por determinadas formas e à vontade individual que pode subvertê-las e ressignificá-las segundo as perspectivas da contemporaneidade.

Dado a uma “Romaria” na “lonjura de dentro” cheia de “pedra e areia”, depara-se o poeta com a dúvida sobre onde ir; não uma dúvida imobilizante, mas uma dúvida sobre a dimensão cósmica e mítica do autoconsciente “peregrino de si mesmo”. A musa figura como “moça da encruzilhada” que porta a “resposta que sempre busquei” e fixa o “centro da Rosa dos Ventos” — o aparente *nada* (o pequeno “a” do modelo lacaniano)¹⁴² de onde brota a própria subjetividade e a entonação lírica do poeta. O poeta não se imobiliza, não se recusa à “Romaria”, aceita haver “Gênese”: não se encontra no fim ou na ausência de um caminho, mas na confluência de caminhos — com a “moça da encruzilhada”. Não é a fortuna que se lhe acena, é apenas a perspectiva de ainda haver caminhada; e se o Centauro caminha, e se atravessa as encruzilhadas, ele se desloca e se descola:

Certo, temos que ir.
E quando damos o passo
muito do que somos fica.
Muito mais seremos.

(JIVM, “Toada da despedida”)

141 E nunca é demais recuperar o antológico ensaio “A cicatriz de Ulisses”, em que Erich Auerbach busca evidenciar as duas grandes vias de formação das tradições e das convenções literárias no mundo ocidental. Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

142 “A partir de 1967, com a introdução do ‘passe’ e conforme a importância que foi sendo adquirida pelo conceito de real na trilogia do simbólico, do real e do imaginário, Lacan transformou esse pequeno a (esse nada que sempre falta ali onde é esperado) num resto (um resto heterogêneo) impossível de simbolizar” (ROUDINESCO, Elisabeth, Michel Plon. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Marco Antonio Coutinho Jorge, Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Verbete “objeto”, p. 552).

Jokerman

Para Bob Dylan

O tempo está passando e continua o mesmo,
as minhas dores é que são cada vez mais reais.
O tempo está passando e eu continuo a esmo.
Já estou cansado de olhar para a mulher
que não me quer, já estou ficando vesgo
de olhar para o firmamento e ver a linha
que nada indica — nem início nem fim nem meio.
Já olhei bem no centro de tudo que alcanço,
para os lados e para os cantos e para os recantos,
já até me perdi dentro do olhar buscando encontrar,
mas eu nunca vi o olho de Deus na palma da minha mão.

[...]

(JIVM, Pedra Só, p. 66)

Assim, não sendo o *desengano* a mesma coisa que o *desencanto*, pode o poeta transpor o nada, a própria ausência de “Deus”, e retornar à linguagem, à comunicabilidade, à palavra. Não havendo a proteção, a segurança, a estabilidade de um centro para equilibrar a existência; havendo a consciência da passagem do tempo, da iminente finitude, o poeta *ou vai, ou racha*. Em “Sentido”, reafirma a percepção de que o destino dos homens se dá como percurso, o percurso que é preciso cumprir para “existir”:

Os homens vinham e havia um caminho.
Continuavam, e o prumo os esperava,
e eles seguiam acreditando nisso:
sempre rumar — sempre sempre sempre.

Os homens nunca chegavam a algum lugar,
mas iam eternamente em busca de,
pois não queriam nem suportariam
entender a verdade do lugar nenhum.

(JIVM, “Sentido”)

Se os homens comuns apenas “duram” sem chegar a algum lugar, se não suportam “entender a verdade do lugar nenhum” (e devolver essa verdade à dimensão humana pela via da palavra), precisarão de quem possa fazê-lo - e isso ainda que a redenção lhe custe caro e não ofereça garantia de reconhecimento ou retorno de ordem pessoal: aberta à entonação cristã, a lírica de José Inácio Vieira de Melo se permite a prática (poética) de “Exercícios crísticos”: ceder ao desejo de procurar — com a poesia — “salvar o mundo” e redimir “toda miséria humana (...) mesmo sabendo que Deus não existe”, ou sabendo que Ele não existe da forma como gostaríamos. Se os homens não podem, o poeta acolherá o mundo em sua lírica e sua poética o depurará:

Trago comigo todos os pecados do mundo
e sou o cordeiro imolado que alimenta o delírio,
por isso a glória e a humilhação do vinho:
não é nada fácil ser juiz da própria loucura.
(JIVM)

Sincrética, híbrida, múltipla, a poética de José Inácio adere a uma tradição pouco evidenciada na contemporaneidade, que remonta a textos das épocas coloniais e que se vai diluindo na lírica das poéticas modernas, mais identificadas com as propriedades e processos da linguagem do que com os objetos (conteúdos, temas) que topicalizam o discurso literário desde o Romantismo e à manifestação das concepções modernas no contexto do nacional. Gonçalves de Magalhães, por exemplo, busca no célebre “Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil”, que *manifesta* o Romantismo na primeira edição da revista *Niterói*, em 1836, “rastrear através da história a ação do que ele denominou ‘instinto oculto’” (p. 10) e designar “uma determinante da percepção da realidade que, informada pela natureza e pelas condições de vida nesta parte do mundo, acabaria por se sobrepor à força da tradição e da educação europeizante [...] [.] uma literatura [...] do tipo composto [...], na qual o cristianismo se amalgamasse aos resíduos da cultura autóctone primitiva” (p. 10¹⁴³). Entre os simbolistas, bastará citar um Cruz e Souza, que associa a imagem do poeta à do sofrimento de Cristo (p. 75¹⁴⁴).

143 FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

144 ARAÚJO, Vera Lúcia Romariz Correia de. *Palavra de deuses, memória de homens*: diálogo de culturas na ficção de Adonias Filho. Maceió: EDUFAL, 1999.

O veio, ou veia, cristã da Literatura Brasileira, abre uma extensão como afluente dos cursos modernistas, e em seu curso encontraremos um Jorge de Lima, também alagoano, que declara no seu “Poema do Cristão” (publicado em *Tempo e Eternidade*, de 1935) que sua “visão é universal / e tem dimensões que ninguém sabe” (p. 112¹⁴⁵). Também um Murilo Mendes... E, “De outro lado, autores como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira desarticulando poeticamente a tradição judaico-cristã” (p. 76¹⁴⁶), não propriamente anulando-as redimensionando o elemento épico que se projeta com a tradição cristã sobre o campo/sistema literário brasileiro:

Na poesia épica ocidental, a presença da dimensão mítico-religiosa fundida à dimensão real, através da interação dos planos maravilhoso e histórico, torna o próprio texto literário um veículo de reafirmação religiosa cristã das estruturas sociais.¹⁴⁷

Assim como Drummond, José Inácio reduz o épico à dimensão do humano, ao percurso do sujeito individual no alegórico universo das figuras que se vão formando na elaboração poética: “Certo, temos que ir. / E quando damos o passo / muito mais do que somos fica. / Muito mais seremos” (“Toada da Despedida”).

Em 2012, veio à luz *Pedra Só*, em que diversos agrupamentos ilustram e evidenciam não apenas a preocupação com a composição formal dos poemas, mas com a organização mais ampla de um projeto editorial e de um programa ou percurso poético que tematiza.

Desta vez, as “águas antigas” retornam à “memória do tabuleiro” e permitem o reencantamento do mundo. Há uma entonação pastoril, a instalação de um clima arcádico, e mesmo “o enigma” que sempre espreita a existência alcança um lugar no “ninho do peito” — sua “selva selvagem” — evidencia-se na “madressilva da onça pintada” espreitando “na penumbra, as primitivas galas” (p. 18) e recuperando lugares que “devolvem o sorriso ao velho menino” (p. 19). Vagando entre uma memória do sertão e um sertão de memórias, vêm ao poeta os “primeiros

145 MOISÉS, Massaud. *Modernismo*: (1922 — atualidade). São Paulo: Ed. Cultrix [u.a.], 2000.

146 ARAÚJO, Vera Lúcia Romariz Correia de. *Palavra de deuses, memória de homens*: diálogo de culturas na ficção de Adonias Filho. Maceió: EDUFAL, 1999.

147 SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da epopéia brasileira*: teoria, crítica e percurso. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

nomes” e “salmos secretos” que se cantam na boca de um Homero “cantador assombrado / pelos astros e por seus astros” enquanto inventava “deuses e homens”:

[...]
Homero tinha um cavalo
onde cabiam todos os guerreiros
e escreveu com sangue e verbo
os salmos da sua história
cujos ritos e sacrifícios
se repetem em mim, agora.

E um dia os escribas gravaram
nas peles dos bois e dos carneiros
os cantos do cego que inaugurou
os sertões ocidentais.
(Pedra só, p. 22)

Pedra só busca compor um “novíssimo testamento” (p. 23), aberto à alegria e às metáforas da fé, mas não de maneira ingênua ou alienada. Se a vida pode florescer, a memória pode retornar “cheia de roupas e ossos” (p. 24):

Para libertar o voo da primitiva noiva,
para o voo ser só voo e asas,
é preciso que o baú sinta a fome
dos cupins e das traças.
(Pedra só, p. 24)

Há a perspectiva de alegria, talvez de felicidade. Mas o caminho até ambas envolve ritos, esforços, sacrifícios: o sangue que traz vida à palavra e que permite até ao Espantalho “receber de braços abertos, / o sabor das auroras, o sagrado” (p. 25). Na “Aurora”, o sertão ganha dimensão cósmica, o vazio deixa de ser vazio — porque se ocupa com a mão e o gesto do poeta —, e seus labirintos desnudam a solidão.

Em “Cordeiro de abril”, reafirma-se a perspectiva do sagrado que se acomoda à condição humana, uma perspectiva na qual o homem deve tanger a si próprio e não recusar a capacidade de, novamente, *significar*.

Sou o cordeiro e o signo
tangendo a si próprio
como quem tange
para bem longe
o pensamento.

O cordeiro de Abril,
que vivencia pecados
e inventa mundos
por onde passear
de tardezinha.
(Pedra só, p. 47)

O poeta, antes um inventor de mundos que um versejador, ganha fôlego na “Madrugada sertaneja” em que as “palavras sentem alegria, agarradas nas crias dos pardais. E ganha novos ares, minha lida” (*Pedra só*, p. 49).

Em todo caso, a abertura para a vida não oculta as zonas cinzas nem o *mise-en-abîme* do deserto circundante do espaço — o sertão — e do tempo — a *waste land* da civilização ocidental. Em “Vozes secas”, nota-se, há o risco da “falta de fôlego”, a “vontade de desistir” — mas a vontade passa: “[...] persiste em mim a poesia / e essa vontade de inundar o mundo. [...] A seca de tudo é terrível! / Se você vacilar, a poesia some” (*Pedra só*, p. 55).

Assim, num poema como “A pupila de Narciso”, temos:

A pupila de Narciso

Vestido com a graça da Lua,
um cisne no lago do espaço.
Padece o poeta aos pedaços,
no espelho límpido das águas.
Narciso que cintila perdido,
buscando no rosto uma casta.
Até que na espuma dos tempos
salva a legião de afogados.

Saltam aos olhos do cartógrafo quase imediatamente as relações de desconstrução e de uma metáfora ampla, em que o poeta, plasmando-se à imagem de Narciso (avatar ou alterego por excelência do poeta moderno), revela o *character*

mater de nosso “ar do tempo”: a fragmentação, a dissolução da identidade (do “rosto”) do poeta (e, por extensão, da Literatura) nas águas do “lago” (das memórias), quase já alcançando o “rio” da História (a identidade individual que já não se fixa “no espelho límpido das águas” busca reconhecer a pertença a uma “casta” — a “legião de afogados”? — que efervesce “na espuma dos tempos”).

Em outro poema, intitulado “Narciso”, há um movimento “degrau por degrau” que provoca depuração “lavando o sal do mar de meus olhos, / tirando os véus / despetalando as máscaras” e “decependo dúvidas” para “inscrever verdades”. A filiação mítica leva a buscar um “Rastro de Teseu” e “sondar o mapa do mito” até o alcance de uma “nova paisagem” em que musas não-etéreas, sanguíneas e carnaís (“escarlates”), criando “linguagem por dentro”, “mar por dentro”, dão-se a ouvir ao poeta e o provocam, convocam à *saga* da existência concreta, não apenas a realização de uma expressão verbal mas, mais legitimamente, o signo potente de um ato de fala que intervém poética e pragmaticamente no campo da Literatura:

Parábolas

I

É da natureza do poeta
sonhar a essência do vento
e soprar na harpa os outros nomes
da pedra e da água.

A grande mãe se inclina
e oferece o vinho santo do seu corpo,
semente e bênção do ventre úmido.

Só tua boca pode receber este mel
e conhecer as liturgias das areias
e saborear o sangue das origens
no cálice que transborda nesta mesa.

(Pedra só, p. 97)

Referências

- ALBERTINO, Orlando Lopes. *Especificidades da Poesia, da Literatura e do Poema*: aspectos ontológicos, epistemológicos e metodológicos do estudo do literário. Projeto de pesquisa em desenvolvimento desde 2010, no PPGL/PRPPG/UFES.
- ALBERTINO, Orlando Lopes. *O mundo, e suas máquinas*: um estudo sobre propagação temática em “A Máquina do Mundo”, de Carlos Drummond de Andrade. 391 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- ARAÚJO, Vera Lúcia Romariz Correia de. *Palavra de deuses, memória de homens*: diálogo de culturas na ficção de Adonias Filho. Maceió: EDUFAL, 1999.
- AUERBACH, Erich. A Cicatriz de Ulisses. In: *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CASTRO, Junior César F. de. Em busca dos parâmetros críticos na poesia lírica contemporânea: diálogo entre Brasil e Portugal. In: *Revista Memento*, v. 2, n.2, ago./dez. 2011, Unincor, Mestrado em Letras, p. 155.
- CASTRO, Manuel Antonio de. Poiesis, ética e essência do agir. In: *Travessia Poética*. [s.d.]. Disponível em: <<http://acd.ufrj.br/~travessiapoetic/interpret/poiesisetica.htm>>.
- FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- GRAMIGNA, Anita. La intercultura de las diferencias: entre la utopía y el desencanto. *Argumentos* (Méx.), México, v. 22, n. 61, dez. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952009000300001&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 30 jun. 2012. p. 12
- GREENE, Brian. *O universo elegante*: supercordas, dimensões ocultas e a busca da teoria definitiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 424
- MELO, José Inácio Vieira de. *50 poemas escolhidos pelo autor*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2011.
- MELO, José Inácio Vieira de. *A infância do centauro*. São Paulo: Escritura Editora, 2007.
- MELO, José Inácio Vieira de. *Blog Cavaleiro de Fogo*. Disponível em: <<http://jivmcavaleirodefogo.blogspot.com>>.
- MELO, José Inácio Vieira de. ENTREVISTA - JOSÉ INÁCIO VIEIRA DE MELO: UM POETA NO JARDIM DA IMENSIDÃO. Por Maurício Melo Júnior, Lima Trindade, Vitor Nascimento Sá, Mariana Ianelli e Igor Fagundes. Publicada no blog *Cavaleiro de fogo* em abril de 2010. Disponível em: <<http://banzeirotextual.blogspot.com.br/2010/04/jose-inacio-vieira-melo-entrevista.html>>.
- MELO, José Inácio Vieira de. *Roseiral*. São Paulo: Escritura Editora, 2010.
- MOISÉS, Massaud. *Modernismo*: (1922 - atualidade). São Paulo: Ed. Cultrix [u.a.], 2000.
- MORSE, Richard M. The multiverse of latin american identity, c. 1920-1970. In: BETHELL, Leslie (Ed.). *The Cambridge History of Latin America*. Cambridge: Cambridge UO, 1995, vol. X “Latin America since 1930: ideas, culture and society”.
- RODRIGUES. Antônio Edmilson M. A querela entre antigos e modernos: genealogia

da modernidade. In: RODRIGUES, Antônio Edmilson M.; FALCON, Francisco José Calazans. *Tempos modernos: ensaios de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Marco Antonio Coutinho Jorge, Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Verbetes “objeto”, p. 55.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da epopéia brasileira: teoria, crítica e percurso*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

TONON, Elisa Helena. Configurações do presente: as antologias de poesia e a crítica. In: *Revista Fronteiras*, v. 5, n. 5, PUC-SP, agosto de 2010, p. 8.

O REALISMO ALUCINATÓRIO DE GUSTAVO FERREYRA¹⁴⁸

Idelber Avelar
Tulane University

De todos os países invisíveis, o presente é o mais extenso.

Sergio Chejfec

A volta de parte da melhor ficção argentina recente ao período ditatorial contrasta com as grandes máquinas alegóricas e memorialistas que caracterizaram a primeira pós-ditadura. Na primeira onda de literatura pós-ditatorial, dos anos 1980 a 1990, a ficção argentina foi marcada pelo questionamento da história nacional¹⁴⁹. Nos enfrentamentos em torno da codificação do passado, nos anos 80/90, entre a velha esquerda e a nova esquerda, arrependidos e não arrependidos, vanguardistas e populistas¹⁵⁰, a questão de um papel para a literatura foi objeto de um caloroso debate. Ali intervieram narrativas como *A cidade ausente*, de Ricardo Piglia, e *Em estado de memória*, de Tununa Mercado, alinhadas com os que procuravam uma estética capaz de contrabalançar os efeitos do esquecimento pós-apocalíptico¹⁵¹. Ainda que nem sempre retratando visivelmente essa encruzilhada entre reminiscência e política, a obra de Juan José Saer leva ao seu auge toda uma tradição argentina caracterizada pela interrogação a respeito da memória. Essa tradição sofreu um notável deslocamento na década passada, na medida em que um saber da memória pós-ditatorial passava a circular inclusive “nas

148 Agradeço à American Council of Learned Societies pela bolsa que possibilitou a produção deste artigo.

149 Ver Beatriz Sarlo, “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”, In: *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. p. 471-82. Ver também Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina, 1975-1992*. Buenos Aires: Legasa, 1992.

150 Para um momento-chave desses enfrentamentos, ver Saul Sosnowski (Ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 1988.

151 Ver as análises desse embate em Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota: La ficción posdictatorial y el trabajo del duelo* (Santiago: Cuarto Propio, 2000) e Miguel Dalmaroni, *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960/2002* (Mar del Plata y Santiago: RIL y Melusina, 2004).

formas mais banais de textos memorialísticos e no jornalismo áudio-visual”¹⁵². Entre os relatos que regressam hoje a essa temática a partir de estratégias diferentes das consagradas pela ficção de 20 anos atrás, há alguns textos-chave que desenvolvem um tipo particular de sujeito, tributário de uma concepção de subjetividade como ruína.

Na tensão entre memória e esquecimento, central na primeira pós-ditadura, tratava-se de restaurar, restituir, reconstituir algo quebrado na experiência. Aqueles romances apresentavam certos perfis da subjetividade sob o autoritarismo, com personagens que operavam em um espaço marcado por um leque de posições: vítimas, cúmplices, administradores do esquecimento ou sujeitos memoriosos contra-hegemônicos. Em Ricardo Piglia e Tununa Mercado (e o leitor encontrará paralelos em obras de Daniel Moyano, Andrés Rivera, Ana María Shúa, Osvaldo Soriano, Héctor Tizón e outros), há sujeitos contra-hegemônicos que reconstituem o passado, como Junior, em *A cidade ausente*, ou a protagonista de *Em estado de memória*, que laboriosamente tece as condições para um trabalho de memória pós-apocalíptico. Por outro lado, há figuras da cumplicidade, como Julia Gandini, a arrependida do romance de Piglia, ou a terapeuta *new age* de autoajuda da narrativa de Mercado. Além dos sujeitos contra-hegemônicos ou cúmplices, os textos da pós-ditadura com frequência retratavam certos administradores políticos do esquecimento, como os lobotomistas do estado em *A cidade ausente* ou os kafkianos burocratas do hospital/prisão em *Sou paciente*, de Ana María Shúa. Nota-se nesses textos o triângulo das políticas do esquecimento pós-apocalíptico: seus administradores, seus cúmplices e suas vítimas, ameaçados ou não por uma força exterior ao triângulo, a do sujeito contra-hegemônico, memorioso. Sem necessariamente postular uma ruptura clara com relação a essa literatura, dediquei minha atenção a uma série de autores recentes — Sergio Chejfec, Martín Kohan, Gustavo Ferreyra — que voltam ao passado ditatorial da Argentina em termos bastante diferentes daqueles consagrados pela narrativa histórica, alegórica ou memorialista dos anos 1980. Neles, as metáforas da recuperação e da restauração perderam visivelmente a vigência, e a polaridade entre o cúmplice e a vítima deu lugar a sujeitos menos localizáveis e de posição histórica não tão facilmente atribuível¹⁵³. São sujeitos que permanecem politicamente indefinidos ou que passam por várias definições políticas contraditórias ao longo do texto.

152 Sarlo, p. 472.

153 Ver especialmente *Dos veces junio* e *Museo de la revolución*, de Martín Kohan, e *Los planetas*, de Sergio Chejfec, além das obras de Ferreyra de que trataremos na continuação.

“Uma das apostas mais fortes no mapa da nova literatura argentina”,¹⁵⁴ Gustavo Ferreyra nasceu em 1963, é sociólogo e autor de sete romances, *El amparo* (1994), *El desamparo* (1999), *Gineceo* (2001), *Vértice* (2004), *El director* (2005), *Piquito de oro* (2009) e *Dóberman* (2010) e uma coleção de contos, *El perdón* (1997). Escreve uma prosa que não lembra imediatamente nenhuma das grandes linhas mestras do romance argentino contemporâneo. Seu primeiro romance, *El amparo*, é um assombroso relato que tem lugar numa casa repleta de criados e é narrado do ponto de vista de Adolfo, o empregado encarregado de ajoelhar-se de boca aberta perante o amo durante as refeições, para receber restos ou caroços. As supremas humilhações ocorrem quando um visitante sugere ao amo que contrate um anão para sua função e, quatro dias depois, Adolfo recebe a notícia de que aquelas seriam as suas duas últimas semanas como receptor de caroços. Este acontecimento desencadeia uma labiríntica e paranoica sede de vingança de Adolfo contra o anão que o substituiu. Reduzido a relacionar-se com o andar superior da burocracia — que o trata implacavelmente enquanto o recicla para outra função —, o protagonista do primeiro romance de Ferreyra vive uma experiência genuinamente kafkiana. Sua relação reverente e culpada com seu entorno, sua ignorância sobre sua própria condição, sua tendência de tomar a pessoa mais próxima na escada da burocracia como uma tábua de salvação, lembra diretamente o personagem K., do romance *O Processo*. Kafkiano, acima de tudo, é o discurso indireto adotado pelo narrador de *El amparo*, uma voz rigorosamente reduzida a refratar a percepção do miserável através do qual a narrativa é filtrada. Depois de uma estreia kafkiana no sentido estrito do termo, Ferreyra realiza um giro interessante nos romances *Vértice* e *El director*. Eles mantêm a ideia de retratar o mundo alucinatório vivido por um protagonista, mas este mundo encontra-se agora instalado em um habitat classicamente realista, em uma esquina da cidade (*Vértice*) ou na casa de um personagem (*El director*). Nestes relatos, Ferreyra cultiva uma precisão realista, oitocentista, referencial ao ponto da brutal literalidade, numa prosa que poderíamos chamar flaubertiana¹⁵⁵. A fascinação da prosa do último Ferreyra provém daí: um universo de neurose claramente

154 SAÍTTA, Sylvia. Sublime obsesión. *La Nación*. Buenos Aires, 12 de dezembro de 2001.

155 Depois de descrever a alguns amigos a prosa de Ferreyra como “flaubertiana”, pude ler, graças ao autor, a tese dedicada a sua obra por Karin Flashaar, na qual Ferreyra assim se descreve em uma entrevista: “Talvez eu tenha ido do kafkiano ao flaubertiano e isto significou, no meu caso, vir do futuro de *El amparo* (um futuro quase pretérito) até o presente. Assim, em *El desamparo* e *Gineceo*, fui vindo até o presente da Argentina. E cheguei a ele com *Vértice* e depois com *El Director*, inclusive fui um pouco para trás e apenas um pouco para adiante”. Ver Karin Flashaar, “El universo narrativo de las novelas de Gustavo Alejandro Ferreyra”, p. 63.

pós-freudiana é narrado impassivelmente pela voz “ingênua” do realismo. O leitor vive a aparente incongruência de ver uma coleção de alucinações narrada como se fosse a mais absoluta normalidade. Em *El director*, esse efeito chega ao clímax com a eleição de um narrador-protagonista.

Escrita a partir de duas das três linhas argumentativas de *Vértice*, *El director* é o relato, em primeira pessoa, de 40 anos na vida de um diretor de escola primária de Buenos Aires. O romance abruptamente justapõe uma seção escrita em 1972 a outra de 2002, regressa a 1966, recomeça em 1992 e assim segue em 420 páginas rigorosamente construídas. Essas seções são interrompidas ao longo da narrativa pelo romance que está escrevendo o diretor, a história de um incesto feliz que vai mais além de toda moral. O protagonista de Ferreyra passa por uma sequência vertiginosa de derivas, encontrando-se cético em 1972, desejante vigoroso da chegada do socialismo em 1975 e, apesar do medo causado pelo desaparecimento de um de seus colegas da escola, simpatizante dos militares em 1977. Em 1982, ele se mobiliza: foi mais uma voz nas passeatas a favor da guerra das Malvinas e logo depois participou de uma marcha em apoio a Alfonsín. Constrói-se um personagem amoral e egoísta, mas sempre rigorosamente sincero — não existe má-fé na intervenção no mundo que realizam os personagens de Ferreyra, apenas uma atividade incessante do imaginário. As constantes derivas do personagem espelham uma experiência histórica compartilhada por milhões de argentinos, a de não ser nem vítima direta nem cúmplice, mas sim um sujeito que sobrevive enquanto trata de encontrar sentido em uma realidade contraditória e violenta. A obra de Ferreyra mergulha nas mentes de certas figuras da neutralidade cinzenta que nos oferecem um retrato distinto da geração que amadurecia na Argentina dos anos de 1970. Estamos longe dos personagens que emblematicizaram o esquecimento ou a recuperação da memória.

“Se os guerrilheiros se decidissem ... me pareceria o melhor. Um socialismo como em Cuba. Um par de meses de bagunça e depois tudo se acomoda a uma nova ordem. É preferível que o socialismo venha de uma boa vez do que viver no caos e nas lutas constantes. No socialismo, as coisas se ajustam e vive-se mais tranquilo” (289), escreve o diretor em 1975, na época da violência generalizada, mas muito ferozmente de violência da direita contra a esquerda. Note-se que o que ele admira no socialismo é a possibilidade de “viver tranquilo” — abolir a política, em outras palavras. Um ano depois do golpe, em 1977, informado de que um colega de escola desapareceu e que, apesar de sua participação política quase nula, seu nome poderia ser encontrado na agenda desse colega, o diretor divaga, com esperança:

Começa a perceber-se que os militares vão ganhar a guerra e isso engendra esperanças. Eu mesmo, que há quatro ou cinco anos odiava os militares e fazia passeatas contra eles, vejo que a vitória dos militares nos leva a algo. A um estado de renascimento. Os que sobramos vivos vamos ter o direito de renascer. E os militares vão ganhar. É um fato. Como lutar contra os fatos? Quando um poder se apresenta triunfante e sem fissuras, não há modo de odiá-lo (173).

Os exemplos de volubilidade acumulam-se ao longo do romance. O personagem é essencialmente amoral, mas não há modelos políticos a partir dos quais julgá-lo, já que não há restauradores da memória disponíveis. As inteligentes, mas distorcidas, lentes do protagonista se encarregam da totalidade do que vemos. A narração em primeira pessoa é, portanto, essencial para o efeito: nós, leitores, estamos totalmente submersos em sua deriva, que nos delimita todo o horizonte. Podemos tomar distância do narrador, mas o romance não oferece nenhum ponto de ancoragem, nenhuma alternativa moral a partir da qual julgá-lo. Sylvia Saítta já o havia observado acerca do romance anterior de Ferreyra, *Vértice*: “Um narrador em terceira pessoa, que se alterna com um narrador em primeira, assume, com o uso do indireto livre, as perspectivas diferenciadas de cada um dos personagens. Mas nunca uma que lhe seja própria: aqui não há juízos de valor nem lições de moral”¹⁵⁶.

Na sequência que abre o romance, em 1982, fica claro que a Argentina perderá a Guerra das Malvinas e o protagonista entra em outra deriva. Em abril, quando uma parcela significativa da população havia se entusiasmado com a Guerra e “aguardava a democracia com a paciência de um camponês” (7), ele não deixava de notar que a sua trajetória havia sido a oposta, já que a derrota na guerra o enchera de uma efervescência que ele não podia explicar. Depois, ele pega o ônibus para uma demonstração cuja natureza ignora: o grupo que vai à frente dele estará protestando ou apoiando algo? Se ele chegasse perto demais, poderia ser tomado como membro do grupo, caso viesse a repressão? Por outro lado, se não chegasse perto o suficiente, poderiam talvez julgá-lo como hostil a eles? O personagem de Ferreyra não é o que a esquerda latino-americana, em outras épocas, chamava de “um alienado”. Trata-se de alguém bem informado, cuja narração procede aguda, inteligente e paranoicamente. Os complôs e conspirações que ele mesmo tece ou que ele vê nos demais mudam episodicamente. Em 1982, certamente a Argentina era uma realidade paradoxal, confusa, na medida em que ao apoio de parte impor-

156 SAÍTTA, Sylvia. Paranoia geométrica. *La Nación*. Buenos Aires, 20 de fevereiro de 2005.

tante da população à aventura militar seguiu-se uma decepção com a derrota que, por sua vez, foi sucedida por uma euforia no sentido oposto, na celebração da vitória de Alfonsín nas primeiras eleições democráticas pós-ditadura. O protagonista reage a esse torvelinho de acontecimentos da maneira mais mundana, crível para o que poderíamos chamar um “argentino comum” de 1982. Mas, até a obra de Ferreyra, eram bastante raros na ficção argentina personagens à deriva, cambiáveis, incertos politicamente e, ao mesmo tempo, verossímeis como este.

Uma série de acontecimentos da história argentina moderna deixam suas marcas sobre a trajetória de 40 anos do protagonista: o caos de 1974, o golpe militar de 1976, a Guerra das Malvinas, a eleição de Alfonsín, a Copa de 1986, os panelaços de 2001. Estão presentes, no entanto, como acontecimentos cujo sentido nunca está dado de antemão. Em 2001, aos 60 anos de idade, seguindo-se à queda de três presidentes argentinos em duas semanas, ele é forçado a buscar os 900 dólares e os recibos que havia guardado para sua aposentadoria, para só então encontrar um manuscrito seu que dava por perdido há sete anos. A história se impõe, acontece aos personagens com o caráter abrupto e inevitável de um acontecimento natural, oferecendo-lhes uma pequena janela por meio da qual uma fantasia individual perversa se articula. A emergência dos *piqueteros* em 2001 o faz completar o círculo e identificar-se com eles pela televisão, imaginariamente rompendo com a classe média que ele passara a desprezar (pela sua irritação de ver os pobres lutando contra a polícia em nome dos setores médios nas ruas). No entanto, ele imediatamente embarca em outra fantasia heroica e egoísta, a de uma morte com eles, que levaria talvez as professoras da escola a perceberem que ele não era, ao fim e ao cabo, uma nulidade cinza. O protagonista pensa tudo isso enquanto assiste com sua mãe aos protestos na televisão. Nesse momento, seu veredito sobre si mesmo é: “sou uma espécie de torcedor dos perdedores” (323). A imagem de torcedor dos que perdem passa a ser um emblema da relação do personagem com as ruínas que o constituem. Trata-se de um protagonista que escreve enquanto se surpreende torcedor numa partida que sabe que já perdeu.

No entanto, a máquina narrativa da obra de Ferreyra funciona a partir da lógica oblíqua da neurose do protagonista, não pela história política da Argentina, que permanece como uma espécie de eco distante, de irrupção ocasional no texto. O diretor procede por meio de uma antecipação paranoica do outro, numa estrutura diegética na qual nada escapa às suas perversões. Depois de terminar com Antonia, sua esposa de mais de uma década, por nenhuma razão em particular, começa a desejar aproximar-se para lhe dizer que tudo havia sido

uma brincadeira. Preso em elocubrações, nunca o faz. Em choque, percebe que Antonia parece já não sentir saudades e que já recompôs sua vida elegantemente, como se ele não existisse. “Ferreyra escreve como se todas as neuroses pudessem lhe ser próprias; como um minucioso entomólogo de mentes em perigo. E disso é prova uma obra narrativa habitada por personagens atormentados, obsessivos, paranóicos, que insistem em ser uma dilatada indagação da consciência”¹⁵⁷.

Os personagens de Ferreyra estabelecem a tarefa de interpretar incessantemente o mundo ao seu redor, suas próprias fantasias e as trajetórias dos demais — especialmente das mulheres, cujas ações adquirem o caráter de cifra simbólica que esconde algum segredo fundamental ainda por se revelar. A tentativa de seus personagens é de “torcer o destino de um mundo regido por leis irracionais e secretas”¹⁵⁸, instalar o leitor no pesadelo da interpretação infinita. Poder-se-ia, então, matizar a observação de Patricio Lennard e dizer que os personagens de Ferreyra são inconformistas, paranoicos e atormentados, mas “obsessivos” talvez seja um excesso de generosidade. Suas fantasias demonstram uma deriva constante entre estados semialucinatórios de paranoia, cuja tragédia é, em certo sentido, a impossibilidade mesma de constituir uma obsessão estável. São sujeitos que vivem em um estado de incessante atividade imaginária para o qual, de fato, uma neurose obsessiva seria um ponto de descanso mais que bem-vindo. Preenchidos com uma memória que os levará em direção a outro intento paranoico de interpretação dos signos oferecidos pelo mundo e, muito especialmente, pelas mulheres, o sujeito de Ferreyra se reinventa tomando como ponto de partida um colapso prévio. Desenha uma espiral que jamais alcança o fecho circular de uma obsessão definitiva e está perenemente tentando reparar uma perda anterior. Trata-se de um sujeito que não é senão a constante recodificação de suas próprias ruínas.

Abundam na melhor ficção argentina da última década as imagens de *precariedade masculina diante de uma mulher*: a trilogia de Juan José Becerra sobre uma traição (*Santo, Atlántida, Miles de años*), *El pasado*, de Alan Pauls, *Historia del abasto*, de Mariano Siskind, *Ida*, de Oliverio Coelho. O protagonista de Ferreyra talvez seja o mais elaborado desses personagens. Enquanto ainda está casado, encontra-se conectado à fantasia de antecipar a reação de Antonia, com o único intento de feri-la. Depois do divórcio, é atormentado por fantasias autodepreciativas diante de Antonia, como a de fazer fila atrás de outros homens para comprar relações sexuais

157 LENNARD, Patricio. Conciencias en peligro. *Página* 12. 26 de fevereiro de 2006.

158 COELHO, Oliverio. Fracturas de lo real. In: *Punto de Vista*, 2004. Disponível em: http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/coelho_ferreyra.htm.

com ela, chegando assim ao máximo da humilhação para qualquer ex-marido. Ao ser tomado pela fantasia de seduzir uma professora substituta, o único motivo é demonstrar desprezo por uma colega mais velha. Quando uma de suas muitas namoradas pós-divórcio termina a relação, passa a planejar as piores vinganças. Ante o desaparecimento de seu colega *montonero* na escola, se convence de que as demais colegas — todas elas mulheres — *secretamente censuram-lhe o fato de não haver desaparecido também*. Quando lhe diagnosticam com câncer, já fantasia sobre um suicídio público, político, cujo único objetivo é salvar algum sentido heroico para si mesmo, já sobre a falta de sentido em sua morte para os alunos da escola primária onde trabalha: “Mi muerte sería un acontecimiento que, sólo por eso, ya les daría cierta felicidad... Incluso tendrían un día de asueto por duelo. Se irían a sus casas a ver dibujitos animados, regodeándose de esta holganza inesperada” (30).

Voltado às fantasias de autoimolação e morte que talvez lhe rendam o estatuto de mártir (preferencialmente levando consigo algum miserável que o mereça), o diretor continua uma longa tradição de personagens ocidentais que, desde a épica homérica, dedicam-se a fantasiar a própria morte e o resultante luto dos demais. Esta atividade, desde cedo, é marcada em termos de gênero: a fantasia é assombrosamente masculina, e nela reserva-se o lugar do “que causa luto” para as mulheres. O único sentido da morte que permanece seria o da compensação do narcisismo ferido por meio da alteração, ainda que minúscula, do estado das coisas do mundo. Mas o sujeito encontra no centro de sua fantasia uma cena de luto vazia. Nos romances de Ferreyra, o leitor choca-se com a elaborada composição de uma fantasia narcisista, enquanto recebe constantes pistas, a todo o momento, de um fracasso espetacular que se seguirá e que não tem que esperar pela chegada da realidade. O colapso se antecipa na fantasia mesma.

O diretor de Ferreyra é também o autor de um romance sobre o incesto de um pai com uma filha adolescente. Ele se sente aterrorizado de falar com qualquer pessoa sobre o texto, com medo de que identifiquem o protagonista do romance com o seu autor. Trata-se de um incesto estranho, singular, já que nem o narrador, nem o leitor, nem Alice, a mãe, sabem, na realidade, se há sexo envolvido na relação. É como eles se tivessem chegado a um ponto em que a confirmação da relação sexual seria supérflua, na medida em que Jorge e Victoria, a filha, passam a compartilhar os mais entusiasmados risos (ela havia sofrido antes de um “riso nervoso” que os pais — Alice, fundamentalmente — tentaram curar de todas as formas, ortodoxas ou não). O incesto não é mais que o processo pelo qual esse riso engole, devora Jorge também, de tal forma que ele passa a compartilhá-lo.

Ao vê-los vivendo uma verdadeira cumplicidade de amantes, Alice olha de longe sem acreditar neles, incapaz inclusive de odiá-los, tão profunda é a imagem de felicidade que inspiram. Essa história é dada ao leitor de *El director* em pequenas seções que vão desde a procura de uma cura para o riso de Vicky (uma procura de Alice, enquanto Jorge observa cada vez mais de longe, especialmente depois de ser despedido de seu trabalho), passando pela confirmação da relação amorosa, ainda que não visivelmente sexualizada, entre pai e filha, até a partida final de Alice. O protagonista escreve esse relato por mais de uma década, terminando-o em 1987.

Em 1995, depois de ter certeza, durante anos, de que o único original do texto estava a salvo em um armário, quase chega ao colapso ao perceber que não consegue encontrá-lo. É forçado a admitir que perdeu a única coisa que jamais escreveu. Suas hipóteses nesse momento são duas: 1) que sua mãe o viu e o destruiu, teoria que procura confirmar submetendo a mãe a incontáveis seções de interrogatório; 2) que Virginia, sua amante casada no momento, ficou horrorizada com a sua confissão do tema do romance e começou a temer o *incesto com os filhos que eles poderiam ter um dia*, e por isso teria roubado e queimado o texto. Dedicam-se páginas elaboradas aos devaneios do protagonista de que Virginia — mulher casada que o tem como amante, abandona o marido e, dois meses depois, o abandona também — estava espiando-o para destruir o romance. Acontece que o protagonista, claro, não havia colocado o romance onde pensava. Descobre-o procurando recibos para sua aposentadoria, depois da grande crise de 2001-02 na Argentina, já sete anos depois de presumir que o texto estava perdido.

O diretor vive então o horror de não saber se quer reler o romance pela primeira vez em 18 anos. Termina publicando-o, inteirando-se em 2006 de que o escândalo que havia antecipado nunca aconteceu — ele havia chegado ao ponto de tecer toda a fantasia dos jornalistas ligando para sua casa, escapadas milagrosas, etc. Depois de um par de resenhas mornas, o romance dissolve-se no esquecimento e desaparece das livrarias, numa conclusão coerente para uma trajetória marcada pelo excesso da fantasia catastrófica em relação a toda realidade. Os protagonistas de Ferreyra são sujeitos que se tornam vítimas de suas próprias escolhas, assumindo que se possa falar de “escolhas” no caso de personagens tão fortemente emoldurados pelo seu próprio imaginário. Em sua condição de sujeitos que repetidamente se (re)constituem como ruínas de suas ações prévias, os personagens de Ferreyra não deixam de ser uma espécie de alegoria do que é o sujeito, *tout court*. É como se o personagem fosse um compêndio completo do campo das neuroses mapeado por Freud, mas procedendo com a voz de alguém

que nunca tivesse lido Freud, e pudesse assim relacionar-se com suas próprias patologias com a inocência de um narrador do século XIX. Não é desprezível o efeito cômico produzido por essa estratégia em um país tão saturado pelo discurso da psicanálise como a Argentina.

Posto que a memória, em *El director*, é o espaço da patologia, a última coisa a que aspira seu protagonista é um gesto de restituição. Nesse sentido, trata-se de um *anti-Bildungsroman*. O sujeito de Ferreyra reage à história de maneira desolada, fora da polaridade entre vítima e cúmplice. Ele se relaciona com o binômio memória-esquecimento também de maneira singular, já que para ele não teria sentido perguntar-se sobre a “recuperação” da memória depois da trajetória de 40 anos narrada no texto. A mercantilização de cada canto da vida social e a posterior ruptura do tecido da *polis* deixa-o enfrentando-se com o que poderíamos chamar de *ruína neoliberal sem memória*. Experimentando seus grandes fracassos não tanto como profissional nem como cidadão, mas sim como *homem*, o diretor também é moldado pela lógica ególatra do neoliberalismo dos anos Menem, cujo espetacular colapso de 2001 o romance deixa entrever como uma espécie de realização da essência do personagem, um “correlativo objetivo” de sua patologia mental. Aqui caberia falar de uma dimensão apocalíptica (destruidora e reveladora) na obra de Ferreyra, especialmente em *Vértice* e *El director*: o colapso da ordem social, externo, atualiza e reclama a neurose do personagem. O mérito da obra de Ferreyra consiste nesse *realismo alucinatório*, que oferece uma resposta estética consequente à utopia destrutiva da privatização enquanto evita uma série de caminhos mais previsivelmente recorridos no romance contemporâneo.

Tradução de Rivana Zaché Bylaardt

Revisão de Idelber Avelar

Referências

AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota*. La ficción posdictatorial y el trabajo del duelo en América Latina. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

BECERRA, Juan José. *Atlántida*. Buenos Aires: Norma, 2001.

_____. *Miles de años*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

_____. *Santo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.

CASAS, Fabián. Gustavo Ferreyra: Recursos de amparo. Disponível em: <<http://elremi->

- seroabsoluto.blogspot.com/2005/08/gustavo-ferreyra-recursos-de-amparo.html>.
- CHEJFEC, Sergio. *Los planetas*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- COELHO, Oliverio. Fracturas de lo real. Disponible em: <http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/coelho_ferreyra.htm>
- _____. *Ida*. Buenos Aires: Norma, 2008.
- DALMARONI, Miguel. La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960/2002. Mar del Plata y Santiago: RIL y Melusina, 2004.
- DIEGO, José Luis de. Relatos atravesados por los exilios. In: DRUCAROFF, Elsa (Ed.). *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé, 2000. p. 439-58.
- DRUCAROFF, Elsa (Ed.). La narración gana la partida, v. 11, Historia crítica de la literatura argentina. Ed. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- FERREYRA, Gustavo. *El amparo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.
- _____. *El desamparo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- _____. *El director*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- _____. *Gineceo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- _____. *El perdón*. Buenos Aires: Simurg, 1997.
- _____. *Vértice*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.
- FLASHAAR, Karin. El universo narrativo de las novelas de Gustavo Alejandro Ferreyra: Del fin de la historia a la realidad y la memoria. Trabajo de Tesina. Universidad de Zürich, 2008.
- KOHAN, Martín. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
- _____. *Museo de la revolución*. Buenos Aires: Mondadori, 2006.
- LENNARD, Patricio. Conciencias en peligro. *Página 12*, 26 de fevereiro de 2006. Disponible em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1973-2006-02-26.html>>.
- PAULS, Alan. *El pasado*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- REATI, Fernando. *Nombrar lo innombrable*. Violencia política y novela argentina, 1992. Buenos Aires: Legasa, 1992.
- SAÍTTA, Sylvia. Paranoia geométrica. *La Nación*. Buenos Aires, 20 de fevereiro de 2005. Disponible em: <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=680882>.
- _____. Sublime obsesión. *La Nación*. Buenos Aires, 12 de dezembro de 2001. Disponible em: <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=220425>.
- SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- SISKIND, Mariano. *Historia del Abasto*. Rosario: Beatriz Viterbo.

UM MESSIAS NIETZSCHIANO: *LOS PERROS DEL PARAÍSO*, DE ABEL POSSE

Jorge Nascimento
UFES

A misericórdia divina pela única miséria de que padecem
todos os paraísos não conhece limites.

Nietzsche

Publicado em 1983, *Los perros del paraíso*¹⁵⁹ faz a recriação dos bastidores da viagem de Colombo às *Índias*. A personalidade do Almirante mescla-se no relato às aspirações de Isabel e Fernando à construção do Grande Império Espanhol. Na obra, constrói-se uma visão particular sobre o ocaso da Idade Média, há um criticismo que se faz através da união de personagens e dados históricos com outros personagens e dados que se chocam num diálogo atemporal de “mentalidades”. Astecas, Incas, Nietz(sche), nazismo, capitalismo, erotismo... Dados que, num pretenso acaso, recriam o jogo de interesses encoberto por historiografias tradicionais. Romance repleto de referências e pseudo-referências que se estrutura a partir de um jogo de aparente “desreferencialidade” do “real histórico”, mas que refaz esse material no plano das memórias culturais e simbólicas. Além disso, há referências à história argentina contemporânea à publicação. Segundo Seymour Menton:

Además del paralelismo poco disfrazado con la dictadura argentina, Los perros del paraíso subraya más el paralelismo entre la conquista española y el imperialismo norteamericano del siglo XX, el nazismo

159 Las novelas de Posse [...] se caracterizan por un tratamiento de la materia histórica en el que se cincelan y destacan sus perfiles más míticos con un doble propósito, que es simultáneamente estético e interpretativo. La conciliación de estos tres tipos de discurso (novelístico, histórico y mítico), en principio tan ajenos, no constituye un ejercicio de herejía literaria ni transgresión iconoclasta, ya que como aclara Fernando Aínsa: “La historia, como la novela, es hija de la mitología. Ambas surgen del tronco secular de la epopeya, donde mito y narración eran fondo y forma de una narración compartida en sus técnicas y procedimientos” (CANO PÉREZ, 2010, p. 40).

y otras formas de tiranía o explotación. En las relativamente pocas escenas dedicadas a los indios, también se critican ciertos aspectos de las civilizaciones precolombinas, pese a Todorov y a otros aficionados a la alteridad, pero sin dejar de criticar al genocidio de los invasores europeos (MENTON, 1993, p. 106).

Nos quatro capítulos (El aire, El fuego, El agua e La Tierra¹⁶⁰) há uma cronologia particular, porém, os espaços são distintos: A América, a Espanha, a Itália. A fragmentação constrói um mosaico que, principalmente no último capítulo, vai desfazer-se e reconstruir-se numa outra ordem temporal e, fundamentalmente, discursiva. Percepções e visões de mundo de personagens distanciados no tempo histórico vão juntar-se, possibilitando a criação de uma temporalidade distinta do tempo vulgar de Heidegger. Nesse sentido, o narrador cumpre um papel fundamental, já que os trechos em terceira pessoa são mais permissivos e possibilitadores das alusões anacrônicas.

No primeiro capítulo, o romance nos pinta um quadro do que seriam as aspirações do homem latino pré-renascentista ainda herdeiro de paganismos mal encobertos pela religiosidade inquisitorial medieval. A primeira frase da obra nos dá uma ideia da asfixia existencial da época: “entonces jadeaba el mundo, sin aire de vida”. É descrito o clima de eterna culposidade instalada, porém nota-se que já se faz presente a reação que esses estados de extrema imposição de poder têm como consequência:

Hasta los atletas sólo soñaban clavarse en una cruz para morir en santidad. El Valle de Lágrimas en su apogeo. [...] y sin embargo un aire de nostalgia de vida recorría la fila danzante. Un asomo de deseo. Sonrisas bajo los tulles negros, guiños. Un meneo pélvico desnaturalizaba el ritmo de la Danse Macabre (p. 11).

Nota-se como o erotismo latente confronta-se com a privação do corpo, numa sublevação do eros em sua vertente corpórea. O espírito erótico levanta-se para o início do embate inicial contra o aprisionamento da “semente pecaminosa”. O fim do s. XV espanhol é apresentado como receptor ideal para a revita-

160 O ar medieval ibérico, o fogo inquisitorial, a viagem marítima e a chegada ao Paraíso Terrestre (A terra americana).

lização do que denominamos “eros enjaulado cristão”¹⁶¹. O ar funciona como mensageiro erótico de um paraíso perdido prestes a ser reencontrado.

(Como un aire, un aura, un eros. Como una brisa tibia que ya pudiese haber llegado desde el Caribe) [...] Era un aire. Un céfiro que inquietaba a los jóvenes seminaristas al atardecer. Aroma agrisulzón, como un mar lejano, como hembra dormida entre las nubes de verano (p. 8).

A essência erótica caribenha altera a percepção, desequilibra a formulação estética, redefine a recepção da natureza, o cansaço do Velho Mundo se revigora, e o artista e sua representação tornarão visível a sensualidade anticatólica, redesenhando a relação entre os sentidos e os objetos. O poder de sedução da imagem, já percebido por Santo Agostinho, vai atuar em um jovem artista:

En la segunda quincena de abril de 1478 al joven pintor Sandro Botticelli se le llenó el espacio del cuadro con deliciosas adolescentes semidesnudas que bailaban en homenaje a la nueva floración. “Non c’è più religione”, murmuraban persignándose las bigotudas monjitas de santa frustración (p. 12).

Nessa irônica passagem, Posse nos revela a influência das longínquas ilhas caribenhas no despertar do ser do Renascimento, ou seja, no despertar da Modernidade. Inclusive o velho *Uróboros* — a serpente que morde a cauda —, tão caro às cosmogonias pré-hispânicas, reaparece, pois outro pintor:

Al Pollaiuolo, que pintaba una Virgen por encargos de los frailes de San Gerónimo, se le fue yendo el pincel como en una alucinación de color, deseo y formas hasta que sobre la tela apareció — espléndida — Simonetta Vespucci, la Bella, con sus senos al aire. El pincel buscó, con culpa, definir el áspid

161 A discórdia entre detratores e defensores do “amor carnal” no s. XV é complexa, como afirma Charles de la Roncière, referido-se a Lourenço Valla, autor de *De voluptate*: “A volúpia, onde o espírito e a carne têm a sua quota parte, é o nome que nele designa este equilíbrio. As suas teorias podiam parecer fortes porque Valla — e outros à sua volta — encontravam já nos textos dos autores antigos, redescobertos e empoeirados, novos e temíveis argumentos contra esta disciplina sexual que nunca deixara de ser contestada e frágil. [...] A luta dos clérigos pela castidade mostrava-se interminável. Entre o apelo do cargo e o apelo da carne, os cristãos continuavam a estar divididos” (Cf. BERNOS, M.; LÉCRIVAIN, P.; RONCIÈRE, C.; GUYNON, J. *O Fruto Proibido*. Lisboa, Edições 70, 1991).

del mal, pero la culebra se le enroscó juguetonamente en torno al cuello hasta morderse la cola y quedar transformada en gracioso collar (p. 12).

Posse reformula a “História da Arte”, pondo a América, o Paraíso Terrenal, o Caribe como motivadores do sincretismo da arte da época. A tão hoje difundida carga erótica caribenha é posta antecipadamente na narrativa como um dos fatores que contribuíram para o futuro “descobrimento”. Segundo Antonio Benítez Rojo, em *La isla que se repite*, falando, na introdução de sua obra, sobre a questão da “cópula” histórica e da gestão do Caribe, há que se admitir que somos frutos dessa relação erótico-histórica:

Seamos realistas: el Atlántico es hoy el Atlántico (con todas sus ciudades portuarias) porque alguna vez fue producto de la cópula de Europa - ese insaciable toro solar con las costas del Caribe; el Atlántico es hoy el Atlántico —el ombligo del capitalismo - porque Europa, en su laboratorio mercantilista, concibió el proyecto de inseminar la matriz caribeña con la sangre de África; el Atlántico es hoy el Atlántico —NATO, World Bank, New York Stock Exchange, Mercado Común Europeo, etc.— porque fue el parto doloroso del Caribe, su vagina distendida entre ganchos continentales, entre la encomienda de los indios y la plantación esclavista, entre la servidumbre del coolie y la discriminación del criollo, entre el monopolio comercial y la piratería, entre el palenque y el palacio del gobernador (BENÍTEZ ROJO, 1986, p. 6).

Abel Posse, em *Los perros del paraíso*, recria o processo histórico numa temporalidade que se constrói através da condensação da pluralidade discursiva que se faz pela remontagem dos fragmentos dispersos das histórias. No tempo total da ficção literária, as particularidades se revestem da a-historicidade que remonta as cadeias através do pensamento-palavra de seres históricos que confabulam em outras temporalidades. Mas retomando o romance, ainda estamos no processo que precede a conquista, na insinuação provocativa, início do processo que, segundo Octavio Paz (1994, p. 18), é primário e se situa: na *ambiguidade do erotismo*, que é *repressão e permissão, sublimação e perversão [...] servidor da vida e da morte*. Dessa forma, com repressão e tabus, vivencia-se, à época do Colombo de Abel Posse, os “desejos acorrentados”, a cópula e os estupro ainda virão com o desenrolar da história. Assim, questionando, pela palavra, a historicidade das amarras cristãs, o escritor põe em jogo os dados da cultura. As anacronias terminológicas desvelam o mundo renascentista ibérico, modernizando-o, projetando-

-o ao vir a ser da América, vinculando-o ao desejo personalizado pelo projeto da Espanha dos reis católicos, que, de forma concentrada, expande as coordenadas tirânicas do tempo e do espaço:

¡Queremos espacios! ¡Maderas preciosas! ¡Mercados! ¡Especias y marfiles de Oriente! ¡Basta de turquesos en el Mare Nostrum! [...] Necesitaban ángeles y superhombres. Nació, con fuerza irresistible, la secta de los buscadores del paraíso (p. 13).

Assim nasce, no romance, o desejo pelo Paraíso, um paraíso terrestre com abundância pré-capitalista. Um super-homem nietzschiano começa a moldar-se, acima do bem e do mal. Grandiosidade clássica soterrando a pequenez medieval... Da luta entre o eros da antiguidade e o enjaulado eros cristão, surgirá o super-homem do Renascimento. Segundo Salper (1986, p. 106), o projeto dos espanhóis para a América era utópico, senhorial, de pureza exclusivista, limpeza étnico-racial:

La Reina envía a Nicolás de Ovando, acompañado de unos 2.500 españoles, a reforzar el dominio de España en el Caribe. Se aspiraba a reproducir un microcosmos de la sociedad española: exclusivamente católica (libre de moros, judíos, protestantes, gitanos), ortodoxa, y castellana.

No romance, os reis católicos funcionam como aglutinadores da ânsia erótica que é canalizada para o plano político. O projeto imperialista nasce, dessa forma, da própria asfixia ocidental-cristã: “Occidente, jadeaba, ansiaba su sol muerto, su perdido nervio de vida, la fiesta soterrada. Tateaba en la oscuridad del sótano conventual la estatua de la diosa griega (que en realidad alguien había arrojado al mar)” (p. 13). Isabel convergirá essas forças eróticas para o imaginário popular e, juntamente com Fernando (a união erótico-política), forjará a unidade espanhola e partirá para o projeto imperialista que irá arredondar o mundo e criar elos violentos de união e destruição de culturas:

¡Lanzar el pueblo quieto, alebrado, a Imperio! Sacudirlos de mala vida pacífica. Sabían que estaban contaminados de ese profundo odio a la vida, inmanente en el judaico cristianismo medieval. [...] Un rey verdadero no es más que la intuición profunda de una raza, de un pueblo. Y ellos sabían que quemando al hebreo cauterizaban “in nocce” la interminable llaga cristiana (p. 65-66).

Além da força monárquica, da figura do rei como símbolo catalizador (e manipulador) dos anseios populares, vemos também como Posse cria a passagem ritualística concebida e executada pela composição dos que seriam chamados de reis católicos. Tomando uma terminologia conservadora, dir-se-ia que ocorre a passagem de um estado de passividade cristã a um estado de catolicismo ativo. O papel da Inquisição como formulação policialesca e punitiva será a energia controladora que se constituirá pela violência, prévia do que ocorreria na América através desse humanismo combativo e aterrorizante. Os reis católicos canalizam o desejo para o poder. Então, a possessão física e política é a ampliação e explosão do tal eros enjaulado medieval. Soma de trajetórias egocêntricas, possibilidades etnocêntricas, prelúdios do eurocentrismo ibérico que nos formou através do massacre e do sacrifício. Podemos ilustrar esse embrião, que também é logocêntrico, quando os jovens amantes monárquicos conversam — através dos corpos e da palavra — sobre os destinos da Modernidade:

Al primer erotismo — lujuria febril — que los había enmudecido y puesto máscaras graves de notarios o verdugos, siguieron los primeros diálogos transcurridos en los desvelos o en esa fastigada lexitud de los amantes sin ciencia administrativa.

- ¡Acabar con esa pecaminosa felicidad de los moros en sus territorios de Al Andaluz!

- ¡Un imperio, un pueblo, un conductor!

- ¿Y el terror? ¿Cómo conseguir alguna unidad sin terror?

- ¿Y el dinero?

- Lo tienen los judíos. Si ellos lo prestan, ¿por qué no quitarles el capital en nombre da religión verdadera? ¿Un judío sin sufrimiento se vulgariza como cualquier cristiano ...?

- ¡Todo por hacer! ¡El mundo, la vida! ¡Hay que conquistar Francia, Portugal, Italia, Flandes! ¡Despedazar a los moros! ¡Los mares! ¡Los mares!

- ¡Y el Santo Sepulcro!

- No lo olvidaremos.

Hasta que iban se silenciando en el beso, que era lo primero, para volver a caerse uno dentro del otro (p. 55-56).

Posse nos põe nas “instancias privadas” dos futuros jovens monarcas, assim esse eros carnal torna-se base do embrião imperial, embora a representação simbólica dos dois jovens anjos forjasse a seita dos buscadores do paraíso. E Colombo: “descendiente del profeta Isaías como se sabía, sólo buscaba la

mutación esencial, la única: el retorno al Paraíso, al lugar sin muerte” (p. 109). A particularização da história abre um imenso campo de possibilidades revisionistas, é a partir da união de dois jovens que é criado um espírito imperialista potente e avassalador que terá repercussões grandiosas e duradouras: “Lo cierto es que entre Fernando e Isabel había un combate de inmensa trascendencia. Una guerra de cuerpos y sexos que era la base del actual occidente y sus consiguientes horrores” (p. 66). Na corda distendida entre o ser e o parecer abre-se o espaço dissociado do real histórico, mas que é fruto do discurso que se pretende crítico. Como diz a professora Bella Jozef: “A vida é ficção, a palavra é vida” (JOZEF, 2006, p. 367). Logo, a palavra da ficção é a vida feita discurso, ou seja, outra realização do real, vida transcriada, percurso de (outra) mesma história, realização de mundos (e histórias) possíveis.

A pretensa factualidade da história tradicional é radicalmente rasurada na obra. Por exemplo, a ligação entre o nazismo e a inquisição é forma de rever a história através de um diálogo de mentalidades distantes temporalmente, mas relacionáveis, partindo-se de um processo de revisão do conhecimento e da cultura da modernidade. A integração do Novo Mundo como fomentador e vítima das consequências da modernidade projeta a integração da América Latina na Cultura Universal. A atitude anti-hegeliana decompõe irônica e intelectualmente a “dialética unilateral” de visões imperialistas e/ou eurocêntricas. A “desreferencialização”, esse distanciamento sujeito/objeto, cria a possibilidade de uma crítica da história através da criação de elos anacrônicos que potencializam a própria revisão de processos políticos. Temos Colombo e Nietzsche no mesmo barco. Há, na obra, a síntese de símbolos e mitos num outro espaço: no texto.

Como disse Carlos Fuentes, a literatura hispânica não necessitava somente falar do novo, mas de achar novos meios de fazê-lo. A obra de Posse busca, por meio do “esforço de linguagem”, redefinir parâmetros fundadores, visitar conceitos paradigmáticos. Através, por exemplo, da irônica discussão de uma erótica católica renascentista, há o levantamento cultural/psicológico da Espanha do s. XV. Nota-se que o discurso cultural da modernidade (Freud) é aproveitado no questionamento de questões que não eram absorvidas pelos estudos históricos tradicionais. O mapeamento da mentalidade cristã inquisitorial nos traz a revisão de um era imaginária (aproveitando aqui a terminologia de Lezama Lima). O fragmento abaixo (RONCIÈRE, 1992, p. 155), de certa forma, retrata a questão do histórico de regulamentação do corpo e da sexualidade posto em prática durante a Idade Média:

Cristãos e sexualidade. Um olhar retrospectivo sobre os nossos seiscentos anos de Idade Média coloca-nos, em primeiro lugar, em presença da Igreja, uma Igreja regente e mestra que multiplica, sob o signo da castidade, intervenções marcadas pelo rigor. Rigor. A palavra sai espontaneamente da caneta, e não sem razão, mas não deve ser empolada. Toda a moral da Igreja é então rigorosa.

No romance, o esboço de uma psicologia católica — via eros — permite o aprofundamento da crítica da formação patológica da sexualidade católica que repercutirá, essencialmente, na formação do Novo Mundo. O Paraíso será a instituição metafísica que será violentada pelo feroz erotismo — em sua vertente sexual reprimida — dos conquistadores, ou, nas palavras de Posse:

La sexualidad de la marinería ibérica es como la de perros encerrados en el cielo. Estalla inesperadamente, generalmente a través de formas delictivas: estupro, abuso deshonesto, sodomía, violación; en síntesis — es duro decirlo — una sexualidad católica (p. 182).

Como saída utópica e literária, Posse vislumbra a busca da grandiosidade greco-latina, tão reprimida pela moralidade judaico-cristã. Daí o paradisíaco — também utópico —, pleno e grandioso pacto natural dos indígenas ser uma possibilidade entrevista por Colombo e Ulrico Nietz. Dessa forma, o tão discutido encontro de mentalidades ocorrido com a “descoberta” ter que passar pela violação: primeira atitude (ou símbolo) da nova ordem que seria imposta aos povos autóctones.

Colombo e Nietz

Agora, após essa introdução no mundo narrado por Posse, vamos mapear a figura de Ulrico Nietz, personagem do romance de Posse. Porém, primeiramente vejamos a particular biografia do Descobridor que será esboçada no romance:

Filho de pais que: “Más que genoveses se sentían itálicos [...], discretamente católicos”, mas que “también gozaban de hebrea fama” nos é apresentado o protagonista, atingido pelo raio messiânico se forma Colombo, com o destino traçado de ferreiro ou alfaiate e com o ambíguo coração dos poetas. A família de Colombo e o clima que o cerca são assim condensados:

Eran liberales, orgullosos de su mediocridad, sin pasiones que los asomaran a extremos de desgarramiento o de grandeza. Sólo temían lo peor: un hijo mejor. Poeta, místico o *condottiero*. La gloria de los guerreros les parecía efímera, la cultura, amenazante. Ni hablar de héroes, descubridores o cosa parecida (p. 28).

Dentro desse quadro, fugindo da mediocridade, ouvindo a poesia vinda do mar, emerge a figura do Almirante. Fugindo, também, do paraíso da ignorância, prova das “Prohibidas uvas del Árbol de la Ciencia” (p. 29). Aprende a ler e descobre que “el mar era outro universo” (p. 30). Misticismo, busca pelo saber, fuga da mediocridade, busca da poesia e do poder: eis o embrião do Colombo de Posse. Futuramente, Isabel, a articuladora; Fernando, o coadjuvante; e Colombo, o instrumento (e o caçador da utopia) se uniriam e dariam cara nova à História. Os eleitos: Colombo, Isabel e Fernando, intuía-se ou sabiam-se serem dela gerenciadores. O genovês, “libre de michelángelos y dantes” (p. 25), ela, a visionária que sabia “que nada podría hacerse violencias de todo nacimiento” (p. 65). Então, a partir do encontro desses personagens: “Se forjaba la España grande, una, fuerte” (id.). Então vem o Fogo, a Inquisição, o Inferno que se cria, se materializa e força a busca pelo Paraíso.

No romance, Colombo será o místico sem redentor e sem promessas de redenção, daí (choque de mentalidades) Budista. Só que se apresenta como um pseudobudista, pois é messiânico e traz, como homem do renascimento, uma herança medieval. Porém, o que agora nos interessa, é a “amoralidade” do descobridor. Os anos, obscuros segundo os historiadores, passados em Portugal¹⁶², são, no romance, anos em que o genovês e Felipa passam felizes até o nascimento do primeiro filho, Diego. Porém, em “marzo de 1484 ella pesaba 38 kilos” (p. 79). O desfecho desse nó histórico, a estada em Portugal e a morte de Felipa, é, na ficção, um reforço do caráter supramoral vinculado ao navegante: “Los historiadores no están de acuerdo si llegados a Lisboa él la mató o si [...] la vendió a los moros traficantes de blancas [...]” (p. 81).

Posteriormente, começa “el ciclo del mar” (p. 104), porém “el fuego de las hogueras no cesaba” (p. 116). O mar é, para o Colombo de Abel Posse, a possibilidade da quebra da temporalidade, a partir de um mapa antigo — seu segredo — tinha a convicção da existência de:

162 Não há nenhuma fonte direta sobre o período de nove anos que Colombo passou no reino de Portugal, pois os arquivos de Lisboa desapareceram no século XVIII (MANH-LOT, 1992, p. 21).

ese punto en plena Mar Océana donde la realidad se abre a la transrealidad y permite al iniciado pasar de la nadería del tiempo humano al abierto espacio de la eternidad sin muerte. Pero, claro, su secreto no podía comentarlo así, con cualquiera. Comportaría un gran riesgo. La mayor verdad es el mayor riesgo, pensaba Cristóbal (p. 110).

Então, como dissemos, inicia-se o ciclo do mar. Colombo entra no círculo do poder, é chamado à presença de Isabel (encontro que repercutiu em muitas discussões entre os historiadores). No romance, especula-se sobre as implicações sócio-sexuais desse encontro, é citado o romance de Alejo Carpentier, *El harpa y la sombra*, que também trata do tema do descobrimento e da figura de Colombo, ou seja, outra obra literária é citada como um componente a mais na montagem dos fragmentos discursivos formadores do histórico. A relação de Colombo com a soberana será sexual, mas metafísica, pois a rainha “era uma mujer magnífica. Cristóbal sintió miedo, curiosidade, deseo” (p. 118). A alusão à obra de Carpentier é crítica e irônica, pois, à visão socialista do autor cubano, Posse contrapõe uma outra via, pois o cubano tenta desfazer a divisão de classes através da relação sexual do plebeu Colombo com a rainha católica.

Por eso yerra el gran Carpentier cuando supone una unión sexual, completa y libre, entre el navegante y la Soberana. La noble voluntad democratizadora lleva a Carpentier a ese excusable error. Pero es absolutamente irreal. La intimidación del plebeyo fue total en el aspecto físico. Total, en cambio, fue su descaro metafísico y así alcanzó la liberación del panorgasmo (p. 119-120).

A explicação de tal “fato”, então, é feita no romance, o narrador nos explica, cientificamente, como gostam os historiadores, esse nó histórico, o encontro de Colombo e Isabel, e a relação sexual entre os dois percebida por Alejo Carpentier. O romance do cubano entra como documento histórico, sendo, porém, refutado:

No sería difícil hoy, a la luz de ciencia psicoanalítica, explicarse el incidente: la genitalidad del plebeyo Colón había quedado bloqueada ante la presencia de la realeza. Era una inhibición surgida del sometimiento de clase. Ante ella, la Reina, su carne se retrajo sin posibilidad de movimiento alguno (p. 119).

Então se inicia a viagem, a partida, o mar... Colombo não dorme (como anotou em seu diário). Sua parada nas Ilhas Canárias, logicamente mais um encontro erótico, agora com a governadora Beatriz de Bombadilla. E o genovês se confessou impressionado com a bela mulher: “Anotaría Michel de Cúneo las palabras del Almirante: ‘Sentí una agradable invasión en los bajos de centenares de hormiguillas (de esas coloradas, pequeñas, que causan cosquillas pero no muerden). Algo único’” (p. 157). Como ilustração, citamos a versão insípida do encontro feita por uma historiadora: “Forma magníficamente recibidos por Beatriz Peraza, viúva do governador das Canárias, jovem e muito bela, e que não deixou indiferente o capitão-geral, segundo o que contou seu amigo, o genovês Cuneo, que estava presente” (MAHN-LOT, 1992, p. 50). O narrador de *Los perros del paraíso* descreve a governadora das Ilhas Canárias (La isla de Hierro) como “La Dama Sangrienta” ou “La Dama de Hierro” (mais uma anacronia?), que era “autócrata” e “vulvidentada (con molares y dos incisivos que surgían en las puertas de su intimidad)”. Mas o que importa é que Colombo zarpou e, segundo o romance: “Resulta históricamente inexplicable la falta de decisión de Colón para quedarse en Gomera casándose con la viuda. No hay documentos. Los fracasos y los miedos no se confían a la posteridad” (p. 159).

Agora sim, o Oceano, mágico, mítico, real e maravilhoso: “los atroces grifones. El Octopus. El Orcaferone. Ahora sí. Ahora estaba enfrentando. Los abismos de la Mar ignota. La furia del viento: reino de demonios” (p. 161). O relato passa a ser um diário, mas diário mítico, messiânico. La Mar se torna cada vez mais “honda y presagiente” (p. 167). E começam a se diluir as fronteiras espaço-temporais da lógica, se redefinem cronologias: “el horizonte del velo espacio-temporal fue quebrado por la proa de la Santa María” (p. 175). As falas futuras abordam as naus, povoam os mares, e Colombo, o iniciado, é o receptor dessas palavras visionárias e estranhas que apontam o futuro que ali nasce, que condensam a história num caótico canto produzido pela colagem de fragmentos discursivos e imagéticos:

La brisa mueve palabras que el Almirante no podría comprender: fox-trot, Andes, Hotel de los Inmigrantes, Río de la Plata, milonga, ¡“Hay oro en el oeste, Jim”! Una noche apareció un gran velero de holandocristianos dedicados al tráfico de negros que serían rematados — con garantía notarial y al menor postor — en Hispaniola y Portobelo. El hedor, la *catanga*, era tal que las ballenas decidieron abandonar la región entre la línea del Trópico y los 35 grados de latitud norte. Se oía surgir de ese bajel trágico, a pesar de todo, el canto rítmico y profundo. Aquella realidad se debería a una

humanitaria recomendación del padre Las Casas: “Si los negros habían sido siempre esclavos y de poca alma ¿por qué no importarlos de África y ahorrarnos a los indios un tan mísero destino?” (p. 178).

Notamos, a partir dos fragmentos discursivos contidos no trecho acima, alguns dados interessantes, além desse acúmulo narrativo de imagens/miragens anacrônicas. Por exemplo, a palavra *catinga*, para designar mau cheiro, que é de origem moçambicana e muito usada em algumas regiões do Brasil. O ritmo e o canto, apesar do mau cheiro e dos navios negreiros, são ouvidos. E, mais uma vez, o discurso humanista, agora representado pelo Padre Bartolomé de Las Casas, que esteve presente na segunda viagem do Almirante e que foi autor do clássico *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. E é nessa obra que, ao defender os indígenas, diz que são os negros africanos que deveriam e poderiam ser escravizados em seu lugar, pois no fim das contas, comprovadamente, não possuíam alma. Ironicamente, mais uma vez, Posse põe em xeque essa contradição do espírito humanista.

Colombo chega ao seu destino. Inaugura-se o Paraíso. O Almirante a-histórico de Posse dilui-se *zaratustramente* no Paraíso. Fundam-se as Ordens. No relato, não há primeira, segunda e terceira viagens. Há a viagem única e primordial do Messias que já não têm olhos mundanos e não enxerga que o paraíso está sendo destruído e saqueado com seus “anjos-cães” (os indígenas) que, silenciosos, percebem e sofrem com as crueldades dos deuses barbudos.

O mercenário filósofo: Deus morre no Paraíso

Dentre os muitos personagens históricos, “reais” e dentre os mercenários que embarcam na atemporal caravela mágica do genovês estão três personagens inquietantes: Ulrico *Nietz*, *Todorov* e *Osberg de Ocampo* (referência a Jorge Luis Borges). Nesse texto, vamos nos centrar, como já indicado, na figura de Nietz, que acompanha desde a infância a trajetória do protagonista. Devemos observar que o termo mercenário, que existe em espanhol, foi utilizado na tradução brasileira. No original, a palavra usada para designar esses personagens é **lansquenete**¹⁶³. Ou seja, os mercenários são mercenários especiais e tiveram grande importância, participaram de guerras em espaços-tempos determinados da história europeia. Nietz(sche)

163 1. m. Soldado de la infantería alemana, que peleó también al lado de los tercios españoles durante la dominación de la casa de Austria. (Diccionario electrónico de la Real Academia Española — Disponível em: <http://lema.rae.es/drae/>

e Colombo discutem o messianismo no espaço físico-simbólico do Novo Mundo, e o messianismo, na obra, é tido como pressuposto formador, como paradigma fundador do caudilhismo que se esboça durante a Conquista. A superposição discursiva, ou melhor, o hibridismo consequente da dissolução da história surge como saída estético-ideológica dos padrões do discurso humanístico histórico tradicional.

Vamos, então, acompanhar o trajeto da construção dos elos que vão ligar os personagens, e atestar a importância que essa relação assume na narrativa. Vejamos alguns trechos nos quais Nietz aparece, pela primeira vez, no relato e na trajetória do “herói”:

El lansquenete Ulrico Nietz llegó al Vico de l'Olivella buscando una fuente para renovar el agua de su cantimplora. Deserto de guerras perdidas por entusiastas conductores. Fatigado de las desdichas del pensamiento abstracto y de sus peligrosos abismos. Amenazado por las razones teológicas y por las tiranías del monoteísmo judeocristiano con sus bandos de predicadores armados. [...] Ansiaba por echarse entre las viñas, poder robar peras, dormirse en las ruinas de una antigüedad donde su sombra habría se vivificado en danza. Siestas de fauno pero en cuerpos de apolos. [...] En la odiosa Berna de los relojeros había osado decir que ‘el hombre es una cosa que debe ser superada’. Amaneció brutalmente golpeado.

(Desde entonces ocultaba celosamente un terrible secreto que sólo podía develar a los fundadores de un Imperio.) [...] Lo cierto es que no encontró la fuente. Encontró al adolescente rubio echado, inconsciente, en el *cortile*. Le mojó las sienes y los labios. Le dijo, para consolarlo, con su atroz pronunciación germana:

- Coraje, muchacho. Todo lo que no mata te hará más fuerte... [...] El joven Cristoforo se acordaría de aquellos bigotazos teutones. Su agua con vinagre le pareció dulce (p. 22-24).

Assim se dá o primeiro encontro de Colombo com Nietz. Devemos observar que o herói estava desacordado por haver levado uma surra e que tal castigo devera-se ao fato de que o menino dissera: “Seré navegante” (p. 21). Essa afirmação foi suficiente para enraivecêr a família: “fue como si hubiese derramado uma bolsa de arañas sobre el apacible, impoluto mantel dominical” (p. 21). A obstinação messiânica do jovem só foi compreendida por sua mãe: “Es de la raza de gigantes. Nada ni nadie podrá detenerlo” (id.). É ilustrativo o fato de que Nietzsche, historicamente, esteve em Gênova e que nesta cidade concluiu sua *Aurora-pensamentos* e *A gaia ciência*.

O novo encontro de Colombo com Nietz se fará em uma taberna, quando o genovês tentava a sorte, ou seja, conseguir “vender” seu projeto aos reis católicos. Nietz também tinha pouca sorte, já que:

Se había presentado como predicador. ¡Visionario independiente en aquellos tiempos en que los delirios estaban ortodoxamente organizados! Lo trajeron malherido después de la paliza de una patrulla de la Hermandad. El azar, las vueltas de la vida: más de veinte años después, el destino que parece inventado por un novelista principiante, hacía que le tocara a Cristoforo, ahora Cristóbal, calmar a Ulrico Nietz de su golpiza y ponerle compresas de vinagre en las magulladuras (p. 96-97).

Nietz é agora um “lansquenete retirado”, um mercenário aposentado. Porém, a força de seus ideais é mais avassaladora, em seu delírio dizia: “¡Adelante! ¡El hombre es una cosa que debe ser superada! Estamos en la medianoche que precede al glorioso amanecer del superhombre. ¡Adelante! No detenerse en la moral que sólo es el refugio de los viejos y los enfermos; los negadores de la vida”. Colombo tendo lições de Zaratustra (*Do superar a si mesmo*). E a superação dos obstáculos que se interpunham à sua empresa teria de passar, forçosamente, pela aproximação ao poder. Após algumas tentativas frustradas — como o fracassado espetáculo no qual Colombo, fantasiado de Apolo, ordenava o caos estelar — consegue apoio para a viagem. Nietz aparece no embarque, é um dos “lasquenetes” que tentam subir a bordo. O cais está repleto de aventureiros: “rameras y asesinos, ¿por qué no filósofos?”. E posteriormente reaparece já em terra, quando o Almirante “está suspendido del Árbol de la Vida” descansando “de la viejísima fatiga del Occidente” (p. 224).

O mercenário aproveita, já que agora está no Paraíso Terrestre, para pôr em prática prova sua teoria, sabia que “su subversión ideológica era la más arriesgada desde los tiempos de la aventura de Cristo. Les había dicho a los hombres que Dios había muerto”. O lugar é ideal e Nietz via nos indígenas nus “al hombre sin los desvíos y la humillación impuesta por el tirano difunto”. Sua visão adapta-se totalmente àquela Terra Ausente de Pecado e este lugar alheio temporal e espacialmente ao Ocidente era a prova concreta da feliz ausência do Deus judaico-cristão: “Jehová, el dios que ocupó todos los espacios del Occidente judeocristiano, había sido em realidade um demônio triunfante, un aniquilador demiurgo” (p. 224-225).

A comprovação final da morte de Deus dar-se-á através de uma “excur-sión gnoseológica” (p. 225), isto é, através da busca do conhecimento e constatação prático que evidenciarão a ausência da divindade cristã no Paraíso: “[...] encontraron un pórtico de piedras blancas devorado por las lianas. El lasquenete no tuvo duda alguna: se trataba de la famosa Puerta del Este por donde Adán y su hembra habían salido cabizbajos a buscar trabajo” (p. 225). Depois de encontrada a porta do paraíso, a missão de Nietz chega a seu clímax: a comprovação “científica” da morte de Deus (dessa expedição participam Nietz e um rabino):

Decidieron convocar a Jehová por el lado se su reconocida iracundia: el judío Torres defecó sobre la cruz y el alemán Nietz orinó sobre la estrella de David. Pero convergieron las nubes negras de estilo, ni se cerraron los cielos ni cayeron horribles rayos. Amaneció un día estupendamente claro, saludado por centenas de calandrias y bichofeos. Nietz lanzó aullidos de pánico alegría. Había nacido el hombre sin la opresión del Tirano. El superhombre.
— ¡Grecia! ¡Grecia! — grito (p. 225-226).

Depois desse atestado incontestável da morte de Deus, Nietz, livre, encontra-se com o padre Bartolomé de Las Casas em meio a violações, prisões, mortes e estupros praticados pelos espanhóis. Deve-se assinalar que os símbolos cristãos remetem a experiências pagãs ancestrais, como a Árvore da Vida e a cruz. Dessa forma, os atos de dessacralização cometidos por Nietz e pelo judeu desfazem — no Novo Mundo — o projeto de universalização do cristianismo idealizado pela Igreja. Segundo Mircea Eliade:

Por causa da polêmica antignóstica, o ensinamento esotérico e a tradição da gnose cristãs foram quase sufocadas pela Grande Igreja. [...] A cruz, feita com a madeira da árvore do bem e do mal, é identificada com a árvore cósmica ou a substitui; é descrita como uma árvore “que sobe da Terra aos Céus”, planta imortal que “no centro do Céu e da Terra, sólido alicerce do Universo”, [...] é, porém, pela cruz (= o centro) que se opera a comunicação com o céu q que, ao mesmo tempo, é “salvo” o Universo em sua totalidade (MIRCEA, 2011, p. 348).

Posse trabalha em seu texto com essa questão da centralidade apontada, já que Colombo sabia que havia encontrado o “*omphalos* del mundo”. Ao chegar

às margens do Novo Continente, percebe que:

El Señor hizo el Paraíso Terrenal y en él puso el Árbol de la Vida. De él nace una fuente de la que nacen los cuatro ríos principales del Paraíso. ¡Bogamos en este momento en las aguas de la fuente original! [...] Están el *omphalos*. El Almirante, imponente y ahora sereno, con toda majestad se para en el castillo de popa y como ejecutando un ritual que todos comprenderán, procede a desvestirse hasta quedarse completamente desnudo (p. 192).

Retomando o personagem Ulrico Nietz, podemos notar que seu projeto remete, historicamente, ao paganismo e, dessa maneira, subverte a intenção da Igreja de criação de um catolicismo “limpo”, humanista, que se desfizesse das arcaicas fontes que o antecederam e, inclusive, lhe deram subsídios para a moralização dos costumes. No romance, discute-se teologicamente o Paraíso do Deus Ausente. Sobre a inabalável fé cristã do padre Las Casas, diz Nietz: “Es posible que esse joven santo no haya oído en este bosque que Dios ha muerto” (p. 241). Posse exemplifica a posição teológica dos três homens:

[...] El Almirante, en su moranza contemplativa, ya salvado, por decirlo en lenguaje tradicional; el lansquenete Nietz, resurgido de los abismos de la locura y dispuesto a moverse hacia los hombres para hacerles ocupar el puesto del Gran Viejo fallecido; y Las Casas, judeocristiano incorregible, que no disponía a vivir sino a morir con entusiasmo por la visión de Dios (p. 241).

Um niilismo oriental, budista, uma nova visão cósmica e distinta experiência vital apoderam-se de Colombo, Nietz e Las Casas: “Los tres hombres se desinteresaron mutuamente” (p. 241). O paraíso concreto, convergência e divergência do paraíso discursivo das cosmogonias cristãs é irrefutável. O Almirante assume uma temporalidade divina, na Árvore da Vida divaga, segundo o narrador: “la consciencia racional, característica de los ‘hombres de espíritu’ de Occidente, lo había abandonado” (p. 243). Há, nessa visão, a essência anti-hegeliana, pois no paraíso, diferentemente do que postula o filósofo, há a intervenção da “natureza” no espírito e, conseqüentemente, no processo histórico. A desracionalização do historicismo realiza-se através da interferência da natureza paradisíaca na apreensão do real histórico espaço-temporalmente definido. A “paisagem”, no romance, atua como uma “entidade cultural”, no sentido que Lezama

Lima dá a essa expressão, assim sendo, a “espiritualidade da natureza americana” vai interferir na visão teológica e na experiência vital dos personagens. Ou seja, a “paisagem” age segundo a percepção lezamiana que a define como a relação entre cultura e natureza. As “entidades naturais imaginárias” novo-mundistas vão agir sobre o acúmulo da cultura europeia renascentista, entendendo-se aqui renascentista como o conjunto das culturas existentes e conviventes no imaginário (ou nas mentalidades) dos homens ibéricos à época do “descobrimento”.

O descobridor de Posse é um ser que ultrapassa tudo o que não lhe convém: “Mira sólo lo que quiere” (p. 135). É judeu ambíguo e, quando necessário, cristão fervoroso. Espanca moribundos e casa por conveniência. Vende seu projeto a qualquer reino. É o super-homem, além do bem e do mal, buscador do Paraíso, da gênese. É mitologizado e a-historicizado como um novo messias amoral que, mais uma vez, põe tudo a perder. Assim sendo, a presença de Nietzsche no Paraíso, comprovando a morte do Deus judaico-cristão, pode ser vista como a representação parabólica da busca do ser superior, daquele “amador que é um grande desprezador” (Zaratustra — “O mais feio dos homens”). A posição budista e alienada do Colombo de Abel Posse reforça a proposição de filósofo alemão: “O Budismo é cem vezes mais realista que o Cristianismo; - tem em si a esperança de saber formular os problemas de modo objetivo e frio, surge após séculos de atividade, o conceito de “Deus” já não subexiste quando ele entra em cena” (O Anticristo).

O Messias nietzschiano

Nietzsche, em *O Anticristo* e *Assim falou Zaratustra*, expõe o ateísmo crítico, teoriza sobre “a vontade de poder”, essência de uma nova ordem vital, livre das amarras do pensamento cristão ocidental, diagnosticando o vazio do homem moderno, do “homem de seu tempo”. Sua obra, entre outras proposições, promove a confrontação de elementos fundamentais que ligam, segundo Mário da Silva¹⁶⁴: “a concepção agnóstica da vida e da natureza como por acaso (despidas tanto do mecanicismo quanto das causas finais) com as ideias do super-homem, da negação da moral, do eterno retorno, da vontade de poder etc.)”. No romance, a integração entre Colombo e Ulrico Nietz realiza-se como ponte entre a amoralidade e a concepção antirreligiosa, afastada dos

164 Cf. Nota do tradutor. In: NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. p. 11.

pressupostos e previsões que visavam à dominação dos corpos e das mentes dos cristãos. Não objetiva-se, aqui, um estudo da influência do pensamento de Nietzsche na obra, mas o que interessa é como a crítica ao catolicismo funciona como fomentadora de uma revisão dos pressupostos fundadores da modernidade, através de uma reavaliação anacrônica, ou melhor, descentralizada, dos pressupostos discursivos fundacionais, distendendo e concentrando o histórico através da apropriação híbrida e irônica desses mesmos pressupostos e discursos. Daí que aparente anacronias tornem-se potentes revisões críticas de práticas violentas e coercitivas, independentemente das especificidades do momento histórico: “Fueron los años más duros de España. El fuego recreador de Fernando e Isabel se ejercía con la imprecisión del más puro terrorismo” (p. 104).

O Almirante, em *Los perros del paraíso*, messiânico e amoral, configura-se como um homem medieval que busca um arquetípico renascer, mas confunde-se também através de aproximações de preceitos de Nietzsche. Dessa forma, criam-se paralelismos, formulações metonímicas. O eterno retorno junta-se à busca arquetípica do paraíso perdido e converge ao messianismo católico. Por exemplo, dentro das ambiguidades do personagem está a sua condição de “quase-judeu” com sua “circuncisión ambigua” (p. 39) que, quando necessário, renega sua origem:

Colón pasó aquellos años de terror en Córdoba, disimulándose en un humanismo nacionalista. Se hizo asiduo de la farmacia de los Arana en la calle de San Bartolomé, donde todas las tardes se reunían una peña de conversos para elogiar el antisemitismo y acusar la desidia y burocratización inquisitoriales. A veces denunciaban a algún conocido, para estar seguros uno o dos meses (p. 105).

Um aspecto, formulado em *O anticristo*, parece indiciar a relação entre a busca do conhecimento e o comportamento erótico-sexual do personagem. O relacionamento (ou relações) com as mulheres simbolizam (ou sintetizam) a busca do conhecimento e do poder através da possessão. Sua trajetória erótica (busca do paraíso) se define como do *logos* primordial. A sociedade espanhola da época é pintada como um momento em que o “eros enjaulado” necessita da expansão que o livre da asfixia existencial gerida pela *Santa Hermandad*. No romance, a necessidade de expansão político-geográfica é o reflexo da necessidade de liberação do erotismo latente submetido ao catolicismo ibérico. Para exemplificar, pense-se

na relação de Colombo com Felipa¹⁶⁵, ou seja, à junção da descoberta da “erótica geografia” da mulher (p. 78) com o achado da “famosa carta secreta” (p. 77).

No romance, como vimos, a sexualidade e o erotismo são motivadores pessoais e coletivos que intervêm na composição do histórico da época e da formulação da trajetória do próprio Colombo. Nietzsche reforça e apoia a questão, se pensarmos nessa relação entre a geografia erótica e a busca pelo conhecimento empreendida pelo personagem que, já aos nove anos, “en un descuido del sacristán”, “robó el alfabeto y el cartón com el modelo de las letras” e “a luz de cirlo, em três noites se atrangó com aquellos insectillos oscuros, ubicuos, bailarines. Prohibidas uvas del Árbol de la Ciencia” (p. 28-29). Assim sendo, a busca erótica pelo Conhecimento é a tônica dos caminhos percorridos por Colombo. Segundo Octavio Paz: “A sexualidade é animal, o erotismo é humano. É um fenômeno que se manifesta dentro de uma sociedade que consiste, essencialmente, em desviar ou mudar o impulso sexual reprodutor e transformá-lo numa representação” (PAZ, 1994, p. 97). E é nesse plano, no palco das representações sociais, que se canaliza o erotismo do genovês. Se as regulamentações da Igreja visam a, também, domar e dominar o instinto, elas repercutem, política e filosoficamente, na regulamentação arbitrária do conhecimento que se dá através da relação com o outro. Segundo Nietzsche, em *O Anticristo*:

O velho Deus, todo “espírito”, todo sumo sacerdote, todo perfeição, passeia em seu jardim: só que ele se entedia. Contra o tédio, mesmo os deuses lutam em vão. O que ele faz? Inventa o homem — o homem é uma distração... Mas vejam só, o homem também se entedia. A misericórdia divina pela única miséria de que padecem todos os paraísos não conhece limites: de imediato criou outros animais. Primeiro erro de Deus: o homem não se distraiu com os animais — ele os dominou, nem sequer quis ser “animal”. — Por isso, Deus criou a mulher. E, realmente, o tédio acabou- mas outras coisas também! A mulher foi o segundo erro de Deus. — “De acordo com sua essência, a mulher é serpente, Eva” — todo sacerdote sabe disso; “da mulher provém toda desgraça do mundo” — isso todo sacerdote

165 Sabe-se, pelo relato de seu filho Fernando, que ele a encontrou um dia em Lisboa [...] era aparentada à família dos Bragança, ou seja, à família real. [...] “Felipa tomou tanta amizade por ele que se tornou sua mulher”. As origens plebeias de Colombo não forma obstáculo, pois, a esse brilhante casamento. [...] Esse casamento proporcionava ao genovês amadurecer seu grande projeto. A sogra de Colombo lhe teria oferecido papéis e mapas deixados por Perestrello, “o que muito o alegrou e mais reavivou seu desejo de estudar cosmografia. Cada dia ele pensava mais nisso e sua imaginação se inflava” (Las Casas) (MANH-LOT, 1992, p. 26).

sabe. “Logo, a ciência também provém dela”... Apenas através da mulher o homem aprendeu a saborear da árvore do conhecimento. [...] A ciência é o primeiro pecado, o germe de todos os pecados, o pecado original. A moral é apenas isto. - “Tu não deves conhecer”: o resto segue daí. O medo infernal que se apossou de Deus não o impediu de ser esperto. Como se defender da ciência? Esse foi, por longo tempo, o seu problema capital. Resposta: fora do paraíso com o homem! A felicidade, o ócio, leva a ter pensamentos - todos os pensamentos são pensamentos ruins... O homem não deve pensar.

Evidencia-se como a formulação do personagem de Posse relaciona-se com o apontando por vários estudiosos, mas, fundamentalmente, ancora-se na revisão crítica proposta por Nietzsche. A trajetória do protagonista não poderia deixar de passar pela ânsia erótica da descoberta, ou seja, através do trajeto contínuo de busca do Conhecimento, da Ciência, com todos os percalços e com os disfarces que tal busca teria que se revestir numa época e numa sociedade nas quais os Frutos da Árvore do Conhecimento eram resguardados por uma instituição total como a Igreja, com seu panóptico existencial gerenciado por Deus: “é melhor temer que conhecer”. Porém, desafiando a Lei, sabendo-se messias, o personagem Colombo irá arredondar o mundo. Colombo discute, através da agressão a Deus (busca do Conhecimento), a formulação do messianismo como embrião do caudilhismo como forma não-racional de agressão. A passionalidade como geradora de regimes ditatoriais é criticada através do debate ficcional sobre a função messiânica do descobridor. O mito messiânico desfeito reflete a construção discursiva do Novo Mundo, a válvula de escape para o cansaço medieval.

A natureza paradisíaca americana é elaborada como fomentadora da possibilidade — fracassada — de um “espírito novo”. O devir — utópico e/ou desconhecido — aparece na obra como uma descontinuidade histórica: superposição cultural de mentalidades que reinventa a cronologia.

A relação do Messias com as populações indígenas, a integração a modos de vida desviantes dos padrões dogmáticos do cristianismo, revertem a expectativa de assimilação total, pelo catolicismo ibérico, dos imaginários dessas civilizações. A aversão, por parte dos espanhóis, da “armonia primordial” (p. 25) sugere a visão de Nietzsche do cristianismo como realce dos “instintos dos servos e dos oprimidos”, onde “as castas mais baixas nele procuram a salvação”. Então, no

Paraíso, há a reversão violenta desses paradigmas e, dessa maneira, os belicamente mais poderosos, vão poder praticar o que lhes foi constituindo: “Um certo sentido de crueldade para consigo e para com os outros; o ódio aos que pensam de outro modo, uma vontade de perseguir” (NIETZSCHE, 1989, p. 36). Esse “ser para a morte”, típico do espírito ibérico da época, é explícito no romance, já que os espanhóis: “Estaban demoníacamente desviados al placer del dolor. Que preferían el infierno al cielo, como casi todos los lectores de Dante” (p. 251).

Através da narrativa de Posse, Nietz(sche) e Colombo indiciam uma “genética” que, como uma outra gênese, revisa as especulações sumamente eurocêntricas que construíram discursivamente o Novo Mundo, que o integraram a uma roda histórica que excluía as possibilidades parabólicas ou espirais de outra constituição do histórico. A viagem de Colombo, metafísica, da infância ao Paraíso, é guiada pelo que Lezama Lima chamaria de “eros cognoscente”, ou seja, pela capacidade poética da busca, da viagem. Porém, esse “eros do saber” se concretiza através da abolição de conceitos morais medievais (históricos), daí sua posição ambígua “além do bem e do mal”. Na obra há a construção da busca do saber e do conhecer associada à ânsia erótica, ao messianismo e ao mar, veja-se o exemplo a seguir, sobre as sensações despertadas na primeira viagem num barco:

En el alba crecían lentamente esas enormes ubres bienhechoras. El poder femenino, ying, de la náutica. Aire retenido, preñez, invisible soplo hecho fuerza y dirección. [...] Durante un segundo decisivo, no recogido por historiadores ni corresponsales, tuvo el *satori* de la libertad [...] La libertad del que se entrega al gran dios del riesgo, a las manos de los dioses del aire. Y que para siempre buscará alianza con ellos (p. 49-50).

Assim se forja, junto à Espanha moderna, o Colombo de Posse, atemporal, oscilante, moderno, nietzschiano, messiânico: “el elegido” que “se sabe descendiente directo del profeta Isaías”, que se autodenominou Christo Ferens, o “portador de Cristo”, é aquele que “se sabía indiscutiblemente elegido para la misión” (p. 71). O espaço histórico torna-se espaço épico à medida que o sujeito e o fato são reconstruídos através da revisão dos imaginários coletivos. A fundação da consciência coletiva (lenda) torna-se possível literariamente graças ao aproveitamento da tradição, revista e ornamentada pela “aderência mítica”. A essência crítica do discurso ficcional é revelada pela soma de símbolos, indícios de que es-

tamos lidando com outras possibilidades e, assim, adentramos na maravilha épica: a história se reveste das cores do maravilhoso. Superposição de mitos, simbioses e parasitismos, desfocalizações. O personagem histórico refeito linguagem reformula o histórico e reinventa o mito, como afirma Stephen Greenblatt¹⁶⁶:

Não houve ninguém que se dispusesse a escrever, de um ponto de vista histórico, sobre o fato de Colombo usar a palavra maravilha a todo instante. Aqueles que realmente escreveram sobre isto, que foram sensíveis ao fato, são os grandes escritores latino-americanos, e não os críticos literários e historiadores.

O diálogo atemporal de mentalidades, possível literariamente, transcende o histórico e assume a força reivindicadora fundacional. Um novo modelo de realidade é apresentado: amalgamado, sincrético. O ritmo literário de *Los perros del paraíso* é mítico, subverte a cronologia histórica. Lezama Lima, citando Ernest Curtius, vaticina: “Com o tempo tornar-se-á manifestamente impossível empregar qualquer técnica que não seja a ficção” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 176). Segundo o escritor cubano: “Uma técnica da ficção terá que ser imprescindível quando a técnica histórica não possa estabelecer o domínio de suas precisões. Uma obrigação quase de voltar a viver o que já não se pode precisar” (p. 55). Como Posse nos revela, indagamos Nathan Wachtel, acerca dos movimentos messiânicos:

Existe um fenômeno comum às sociedades ditas “primitivas” e às sociedades ocidentais: em determinadas situações de crise desenvolvem-se movimentos messiânicos ou milenaristas [...]. Certos aspectos do cristianismo, por exemplo, não correspondem à adaptação de do mundo greco-romano do messianismo judeu (ele próprio reação de defesa, tanto cultural quanto étnica, face a uma dominação estrangeira)? (WACHTEL, 1988, p. 127).

E ainda questiona sobre a coexistência de culturas com percepções distintas da história e do tempo, e indica a possibilidade de trocas culturais que não obedecem à lógica unilateral que os discursos e práticas eurocêntricas de colonização quiseram impor:

166 GREENBLATT, Stephen. A história encontra o maravilhoso. Entrevista concedida a Marcelo Della Niña. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 4-5, 29 mar. 1992.

A descoberta de outras humanidades, desde o fim do século XV, na América e no mundo, arruinou a antiga representação (cristã e aristotélica) do universo e se sua história; o Ocidente foi adaptado, “aculturado” de alguma forma, ao integrar as sociedades ditas “primitivas” num sistema evolutivo que as relegava a um nível inferior, ao passo que a Europa, no cume da hierarquia, encarnava o modelo de civilização, no tempo homogêneo e unilinear do progresso.

Segundo Foucault: “Uma tarefa se apresenta então ao pensamento: a de contestar a origem das coisas, mas de contestá-la para fundá-la, reencontrando o modo pelo qual se constituiu a possibilidade do tempo — essa origem sem origem nem começo a partir do qual tudo pode nascer” (FOUCAULT, 1987, p. 348). A obra de Posse atua nessa direção, criticando, através da apropriação da própria tradição, da cultura, a imposição de verdades absolutas que foram, ao longo da história, fabricadas e que tentavam excluir quaisquer possibilidades da América dizer-se.

Referências

- ARACIL VARON, M. B. *Abel Posse: de la crónica al mito de América. Cuadernos de américa sin Nombre*. Biblioteca Virtual Universal — Universidad de Alicante. Disponível em: <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6282/1/CuadernosASN_09.pdf>.
- CANO PÉREZ, Mercedes. *Imágenes del mito: la construcción del personaje histórico en Abel Posse*. Prólogo de Beatriz Aracil Varón. Alicante: Universidad de Alicante, 2010. Disponível em: <<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/16410>>.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GARCÍA-RUBIO, Francisco. La máquina de guerra y la reescritura de la historia en el primer viaje de Colón en Los perros del paraíso. Hipertexto, n. 12, 2010. Disponível em: <<http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper12GarciaRubio.pdf>>.
- KONING, H. *Colombo: o mito desvendado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- LEZAMA LIMA, J. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MAHN-LOT, M. *Retrato histórico de Cristóvão Colombo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, Inmaculada. Los buscadores del paraíso terrenal: Cristóbal Colón e Isabel la Católica. *Cartaphilus* - Revista de Investigación y Crítica Estética. v. 5, 2009. Disponível em: <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/69751/67231>>.
- MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: Fondo de Cultura, 1993.
- NIETZSCHE, F. *O Anticristo*. Porto Alegre: LP&M, 2011.
- _____. *O Anticristo*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

POSSE, Abel. *Los perros del paraíso*. Caracas: Monte Ávila, 1987.

SALPER, Roberta. La economía del latifundio y el nacimiento de la literatura nacional en el Caribe. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*: Ensayos sobre literatura del Caribe, Madrid, n. 429, 1986.

WACHTEL, Nathan. A aculturação. In: LE GOFF, J. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

AMBOS MUNDOS (SOBRE *BLANCO NOCTURNO* DE RICARDO PIGLIA)

Edgardo H. Berg
UNMdP/CELEHIS

Ineluctable modalidad de lo visible: por lo menos eso,
si no más, pensado a través de mis ojos.

James Joyce, *Ulises*

Nestas mínimas notas, queria refletir sobre *Blanco nocturno* (2010), o último romance do escritor argentino Ricardo Piglia. Um romance que, por assim dizer, faz da experiência do visível o enigma de sua própria constituição e performance (como atuação e resultado) textual.

Há alguns anos, mais especificamente em novembro de 2001, o autor publica um breve ensaio sobre a pintura argentina abstrata, em que lembra uma cena narrada por William Henry Hudson em seu livro *Idle days i Patagonia (Días de ocio e la Patagonia)*; e nessa cena, emblemática e condensada, encontra uma maneira de aproximar-se e de analisar as histórias dos modos de percepção no contexto das vanguardas¹⁶⁷. A anedota a que se refere Piglia e que remete ao livro de Hudson conta o encontro entre um viajante inglês (com óculos) e um gaúcho no meio do campo, à sombra de umas árvores. O gaúcho ri porque o inglês usa óculos e o inglês desafia-o a que os prove. Afirma o autor que esse tipo de pajada inversa e de desafio fala-nos sobre a capacidade de ver, sobre o que é ver e quem, definitivamente, vê melhor. Ao aceitar provar os óculos do inglês, o gaúcho vê o mundo por primeira vez, tal como ele realmente é. E nessa cena gaúcha de *ostranienie* (estranhamento), condensa-se, para Piglia, a história da pintura argentina contemporânea.

Seguindo este primeiro enquadramento de leitura, poder-se-ia pensar em *Blanco nocturno* como um romance que faz ingressar o dilema do visível como uma questão de perspectiva narrativa, de distância e de ponto de vista; como diria

167 Ver Piglia (2001, p. 5-6).

John Berger, em que olhar é olhar a relação entre as coisas¹⁶⁸. Olhar é ver (ou seja, posicionar-se e conectar dados), mas também é ponto de fuga da totalidade de perspectivas possíveis. Nesse sentido, o texto dissemina uma série de enunciados, imagens e metáforas ópticas. É assim como a citação de Louis Ferdinand Céline que serve de epígrafe do romance (“La experiencia es una lámpara tenue que sólo ilumina a quien la sostiene”), o título do romance e a nota de rodapé que faz referência à guerra das Malvinas (“Diez años después de los hechos registrados en esta crónica, en las vísperas de la guerra de las Malvinas, Renzi leyó en *The Guardian* que los soldados ingleses estaban provistos de anteojos infrarrojos que les permitían ver en la oscuridad y disparar sobre un blanco nocturno y se dio cuenta de que la guerra estaba perdida antes de empezar y se acordó de esa noche y de la liebre paralizada ante la luz del buscahuellas del auto de Croce”, nota 21, p. 149), o citado farol, a luz “má” no meio do campo (como uma chama branca e uma fosforescência luminosa na planície), as referências do investigador imprevisível, o detetive Croce sobre a arte de olhar e de interpretar (“Nunca vemos lo que vemos”, “lo que nadie quiere ver”, “descubrir es ver de otro modo lo que nadie ha percibido”, “ya lo tengo, ya lo vi, pero no puedo probarlo todavía”, p. 110, 134 e 143), o desenho da dupla entrada na figura do pato-coelho (que o mesmo Croce exhibe a Renzi, p. 142), ou os artefatos ópticos na fábrica de Luca Belladonia (os objetos curvos e esféricos e a invenção da Nautilus como aleph e máquina de visão) servem para contextualizar a leitura do romance sobre o luto implícito sobre a capacidade de olhar e ler (interpretar)¹⁶⁹.

168 Não faço outra coisa que pensar o romance e estabelecer um diálogo possível do mesmo com certas reflexões do ensaísta e romancista inglês para abrir certas zonas de debate que estão presentes no último romance de Ricardo. Cf. John Berger, *Modos de ver* (1974) e *Mirar* (1987).

169 “Nada relaciona al hombre con su lenguaje como el nombre propio”, afirma Walter Benjamin (1986, p. 30). Sem cair no delírio interpretativo do qual, muitas vezes, todo leitor de Piglia sempre está tentado a cair, o nome próprio Belladonia faz alusão a uma planta herbácea da família das solanáceas e, desde a Antiguidade, foi empregada como droga terapêutica e curativa. Assim como a Mandrágora, essa planta foi utilizada no antigo Egito como narcótico e pelos sírios para afastar a melancolia (a bilis negra) e na Idade Média, como um preparado curativo elaborado pelas artes ocultas da bruxaria. Atualmente, é aplicada medicinalmente como antiespasmódico, por exemplo, na oftalmologia, e, na neurologia, como antiasmático, o atrito do fruto da “bellanoda” nos olhos produz midríase ou dilatação das pupilas, inibindo o ajuste ocular, ou seja, o cristalino fixa-se para a visão distante e os objetos que estão perto são vistos de maneira turva. Em doses maiores e tóxicas, pode provocar quadros de delírio e alucinações auditivas e visuais. Ver *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española* (1992) e José Luis Gómez de Lara (10/9/2009).

Saber olhar é, também, ver mais além do tecido ou gradeado social que oculta, encobre ou inverte a verdade, é aceitar, como sujeito trágico, um destino solitário e excêntrico, fora das normas sociais que regem a vida em uma comunidade. No mundo regrado por semelhanças e parecidos, persistem dois personagens excepcionais, o detetive Croce e Luca Belladonna, que atuam sempre sob a suspeita e estão submersos a uma ética que desbarata e rompe a regularidade monótona das ações e histórias da vida de um povo da Província de Buenos Aires, situado a poucos quilômetros da localidade de Rauch. São, no entanto, sujeitos que fracassam ou vacilam. Um detetive sobrevivente de uma antiga linhagem literária (como Leoni, Laurenzi ou Treviranus) que não logra impor a verdade (o culpável e as causas econômicas e familiares de um crime encomendado) e um inventor de mundos alternados que atraíça, aceitando a versão oficial dos fatos e, finalmente, suicida-se.

A desconfiança de que algo falta ser visto ou descoberto fora da versão oficial, aquela que dissemina pistas falsas ou encobre as motivações reais de um assassinato, impõe-se como chave de leitura sobre a trama novelística. Nesse sentido, a ficção paranoica que registra o texto pode ser vista desde a perspectiva do que olha (o que sabe ler ou interpretar e observa desde um lugar descentralizado) e do que é olhado (como suspeito, ou aquele objeto de marginalidade ou pressão)¹⁷⁰. Como Emilio Renzi, o personagem alter ego do autor e protagonista de vários de seus textos, que sempre observa e olha desde um lugar descentralizado e fora de lugar:

Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado, sino una gavilla que tiene el poder absoluto. Nadie comprende lo que está pasando; las pistas y los testimonios son contra-

170 Desde muito tempo, Ricardo Piglia vem desenvolvendo uma hipótese de leitura sobre o estado atual do relato policial e que considera à ficção paranoica um modo de evolução do gênero. Nesse sentido, em 1991, em um Seminário ditado na Universidad Nacional de Buenos e em um breve artigo publicado no *Suplemento Cultura y Nación* do diário Clarín, o autor esboça uma nova categoria narrativa associada ao registro policial: a ficção ou o relato paranoico. Traçando a história do gênero a partir da constituição da figura do detetive e dando começo a uma relação entre os modos ficcionais e as formas que a sociedade assume em três momentos históricos bem diferenciado, e que, por sua vez, correspondem às três modalidades do gênero policial — de enigma, negro ou duro e o relato paranoico —, formula a hipótese de uma mudança no registro, a partir da constituição da subjetividade as sociedades atuais, regidas pelos órgãos de controle estatal e o desenvolvimento da segurança privada. A tensão entre a ameaça privada e o excesso de interpretação reafirma uma nova modalidade que substitui o antigo regime e critério de verdade. Cf. Ricardo Piglia (1991, p. 4-5) e Edgardo Berg (1992, p. 183-198).

dictorios y mantienen la sospecha en el aire, como si cambiaran a cada interpretación. La víctima es el protagonista y el centro de la intriga; ya no es el detective a sueldo o el asesino por contrato (PIGLIA 2010, p. 284-5)

Atacado por un impulso mimético, veía todo repetido, construía réplicas

Ricardo Piglia, *La invasión*

Desde outro ângulo de leitura, *Blanco nocturno*, é também um romance gêmeo e de dois fundos cuja progressão é sempre duas. O romance, por assim dizer, articula uma lógica narrativa (e uma poética) que faz do semelhante, o duplo e a réplica sua maneira básica de construção¹⁷¹.

As histórias ou as micro-histórias inseridas (como formas de múltiplas perspectivas misturadas), os relatos circulantes no armazém dos Madariaga (as conjecturas e as conversas no bar entre Croce, Renzi, Bravo e Cueto, entre outros personagens), a duplicidade em relação aos suspeitos do crime (o mordomo Yoshio Dazai e o jóquei Anselmo Arce), a dupla versão das origens do cristianismo na versão do secretário de Luca Belladonna, o ex-seminarista Shultz (a versão populista e a versão teológica — política da comunidade excêntrica), os dois mundos e a dupla moral da vida do campo (entre a especulação financeira, o delito econômico e a ética paternalista), as motivações do crime (“la cuchillada criolla en el pecho” como um crime sexual para a versão do fiscal Cueto ou como um crime encarregado para a dupla Croce-Renzi; ou como efeito passional ou econômico) e os tempos narrados podem ser vistos desde a lógica da variação. Como lógica do duplo e como regime do sentido, o romance desloca-se sobre as margens do análogo e do parecido ou nos intervalos da identidade semelhante de vários diversos. Se narrar é contar a história ou o sonho do outro, o romance recupera a construção dos personagens a partir dos papéis complementários, a identidade móvel de um pelo outro, estruturando o efeito do semelhante e do duplo (o que é e o que parece ser) que se desenvolve

171 “Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas”, afirma Piglia em sua conhecida “Tesis sobre el cuento” (1999, p. 93).

em outros contos e romances do autor¹⁷². Oposição e pares disjuntivos e, em alguns momentos, complementários entre Bruno e Cayetano Belladona, entre as irmãs Sofía e Ada Belladona (“La hija [Ada] y el padre [Cayetano] hablaban por turno y se complementaban uno al otro como si formaran un dúo”; [...] “entró una muchacha igual a la otra pero vestida de otro modo”, sobre o parecido de Sofía com Ada, ver p. 207 e 212) entre seus meio-irmãos Lucio e Luca, entre este último e seu secretário Shultz, entre Regina O’Connor e Matilde Ibarguren, as duas mulheres do velho Belladona, entre o fiscal Cueto e Croce, entre Saldías e Renzi, entre o mordomo Yoshio Dazai e o porto-riquenho Anthony Durán, entre Anselmo Arce e Tácito (“Él y Tácito se entendían como si hubieran nacidos juntos”, p. 154) e entre Hilario Huergo e o alazão delegado pelo Chino Arce.

Nesse sentido, o texto localiza uma gramática dupla ou diversa em que um não se explica sem o outro; e, em seu desenvolvimento, o romance estabelece uma forma da réplica narrativa. Por exemplo, é assim como o diretor do diário local, *El Pregón*, que percebe a duplicidade e enumera a Renzi, ambos os mundos misturados na vida do povoado:

La gente del campo vivía en dos realidades, con dos morales, en dos mundos, por un lado se vestían con ropa inglesa y andaban por el campo en la pick-up saludando a la peonada como si fueran señores feudales, y por otro lado se mezclaban en todos los chanchullos sucios y hacían negociados con los rematadores de ganado y con los exportadores de la Capital (Piglia. p, 73).

Os tempos narrados apresentam-se, também, duplicados da enunciação que narra a investigação e os possíveis motivos de um assassinato (do estrangeiro Anthony Durán) e os tempos passados — futuros que registram a história política do país (as referências a acontecimentos históricos que vão da década de sessenta a setenta às projeções futuras de certos enunciados que, como anacronismos deliberados, remetem à atualidade do debate campo e

172 Sobre a lógica da semelhança e do complementário que estrutura a construção dos personagens, em muitos textos do autor, podem consultar meu ensaio “La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia”, em Daniel Mesa Gancedo (2006, p. 23-53) e “Ricardo Piglia: los papeles de un relato futuro”, em Edgardo H. Berg (2002, p. 43-96).

cidade)¹⁷³. Ou a biografia e a história de vida, fragmentada e sempre construída por pedaços na textualidade pigliana e que tem como protagonista central Emilio Renzi (as cenas narradas que fazem referência a situações próximas ao presente de enunciação de *Plata quemada*, ao passado em textos como *La invasión* e o relato policial “La loca y el relato del crimen” ou ao futuro textual do jornalista do diário *El mundo*, ao igual que Roberto Arlt, nos romances *Respiración artificial* e *La ciudad ausente*). Um período histórico que vai desde a queda de Perón pela autochamada Revolução Libertadora a meados dos anos cinquenta (assinalado na recordação insurgente do detetive Croce) ao período de Onganía e Lanusse; ou do desenvolvimento da indústria automotriz nos anos sessenta ao início da guerrilha urbana nos anos setenta.

Nesse sentido, o romance registra certo enquadramento narrativo que remete a “La loca y el relato del crimen (Rezi como enviado especial de *El Mundo* sob a tutela de Luna, um diretor pouco inclinado aos achados do primeiro e condescendentes das versões oficiais; ver, por exemplo, Piglia 2010, p. 140) e a *La ciudad ausente*, com o aparecimento do personagem Junior. É assim como Renzi, em seu diálogo com Sofía Belladonna, inscrito em seu diário pessoal (marcada em cursiva no romance), antecipa o argumento central do romance *La ciudad ausente* (1992):

— Por eso me separé- dijo Renzi.

— Qué raro....

173 Nesse sentido, o texto joga com anacronismos e provoca derivações de sentido. Certas situações e enunciados do romance (“¿O no le había escuchado decir al presidente de la Sociedad Rural anoche mismo, en el bar del hotel, que si venían otra vez las elecciones no había problema? Subimos a los peones de las estancias a la camioneta y les decimos a quién tienen que votar...”, p. 95) forjam analogias com outros enunciados próprios dos artífice da greve agropecuária do ano de 2008 (que durou desde 11 de março até 18 de julho do mesmo ano). Refiro-me ao bloqueio de rotas e o *lock-out* de três organizações do setor empresarial da produção agropastoril que protestaram contra a decisão do governo da presidente Cristina Fernández de Kirchner de incrementar as retenções às exportações de soja e girassol e estabelecer um sistema móvel para estas (resolução 125/08). Assim, para exemplificar, basta mencionar a frase de Alfredo De Angeli, dirigente e presidente da “Federación Agraria Entrerriana”, ante um encontro da Mesa de Enlace da Sociedad Rural do Paraná, que circulou pela web, nos meios gráficos e televisivos: “Hay que juntar a los empleados en las estancias — afirmó —, subirlos a la camioneta y decirles a quién tienen que votar”. Ver *Página/ 12* (18/6/2009). O autor, também, em uma entrevista concedida a Claudio Zeiger no diário *Página/ 12*, de maneira engraçada e engenhosa, afirmou: “Yo no intenté ser anacrónico, pero digo un poco en broma que esta es mi novela sobre el campo, mi intervención en el debate del conflicto del campo”. E mais adiante volta a falar: Esta por ejemplo —ya lo dije medio en broma pero también lo digo de verdad- es mi novela sobre el campo”. Cf. Claudio Zeiger (22 de agosto de 2010).

- Cualquier explicación sirve....
 - Y qué andabas haciendo?
 - Nada
 - Cómo nada....

 - Escribiendo una novela
 - No me digas.....
 - Un tipo que conoce a una mujer que se cree una máquina
- (Piglia 2010: 244)

Dessa maneira, conjugam-se o tempo do episódio policial (o crime do porto-riquenho Anthony Durán e sua investigação) e o tempo da série pigliana (a textualidade do autor e as histórias de vida de seus personagens), como se fossem duas gramáticas convergentes, organizadas por planos simétricos e paralelos que implicam mundos narrativos expansivos. Dito de outra maneira, cada personagem tem uma história a contar, e esse mar de histórias que contém o romance descentraliza a intriga e a movimenta em múltiplas perspectivas e planos múltiplos (“una telaraña que no tiene fin”, afirma o romance).

No romance, esse mesmo desdobramento das histórias também pode ser visto no rompimento, em nível do enunciado, entre o corpo novelístico e o sistema de notas, entre a história de investigação e o diário de Emilio Renzi. Haveria que agregar que este romance de personagem, talvez como em todos os romances de Piglia, com personagens muito nítidos, construídos a partir de breves histórias singularíssimas que unem e capturam os fragmentos de vida com o sentido dessa experiência, multiplica-se em versões e perspectivas; a partir, também, das notas de rodapé que desdobram e rompem o enunciado, ao modo do rompimento que supõe o aparecimento do comentarista arltiano em *Los siete locos* ou do narrador heterodiegético ou disfórico fora da história central presente em *La invención de Morel* de Bioy Casares. Notas de rodapé que completam as histórias dos personagens transcrevem as anotações de Shultz no diário de Luca Belladonna, contam a história da família Belladonna vinculada com a origem da posse da terra em Argentina, estabelecem um verdadeiro tratado econômico em fragmentos ou derivam a história que conta o romance em outros anteriores e posteriores.

Sobre esse umbral que disseminam as histórias paralelas de *Blanco Nocturno*, a história de Athony Durán sempre funcionará como o ponto de interseção e de ancoragem das múltiplas histórias. Os dois polos, a dupla censura promove

uma rede de leituras múltiplas, em que a alteridade sempre invade o um e a primeira história completa-se e intercepta-se com a segunda. Duas histórias: em uma reside o enigma e produz-se a tensão que mantém o suspense, na outra se descobre ou se sugere a verdade. Ou melhor, duas histórias centrais misturadas, a história de Anthony Durán e a história de Luca Belladona, como em *Los siete locos* de Roberto Arlt (a história de Erdosain e a história do Astrólogo).

Dizíamos que o romance está dividido em duas partes e nessa partilha duas histórias centrais são contadas, a história do forasteiro e apostador, o porto-riquenho Anthony Durán, que vem de Atlantic City (New Jersey) à Pampa úmida, a um pequeno povoado de província apaixonado das irmãs Belladona, Sofia e Ada, netas do fundador do povoado, e a história de Luca Belladona, o meio-irmão que tem um litígio contra seu pai com a intenção de manter uma fábrica abandonada ao redor do povoado. Duas histórias, entre múltiplas perspectivas e versões, amarradas e entrelaçadas por uma trama sórdida que conta os negócios sujos e o tráfico de interesses entre os produtores e fazendeiros rurais, os caudilhos locais, o aparelho judicial, os bancos e as companhias financeiras que disputam o terreno da fábrica para construir um lugar de exposição, um *shopping* de produtos e maquinárias agrícolas.

Essas duas histórias centrais permitem, por assim dizer, pensar o texto como dois romances ou como a sobreposição ou a mistura de ambos. As referências e os acontecimentos separam o texto em dois, em dois mundos antagônicos e os pontos de cruz ou de interseção são o arcabouço ideológico e o fundamento da construção do romance ([Luca] “estaba seguro que lo que lo perseguían a él eran los mismos que habían liquidado a Durán, p. 102).

Uma primeira história ao modo Raymond Chandler ou David Goodis, mas no meio do campo, do Pampa úmido, e que conta os processos de transformação capitalista da produção agrícola, em que o morto, o forasteiro com sua mala de dólares, é a chave da transnacionalização do capital e do esvaziamento de uma fábrica automotriz de ponta abandonada ao redor do povoado. E uma segunda história, derivada da primeira e contada como se fosse a mesma história, o romance arltiano, do inventor de mundos clandestinos e alternados, a ficção de Luca Belladona, em que as ideias, as invenções loucas de maquinárias, engrenagens e artefatos mecânicos entram, como processo junguiano, no princípio da individualização.

Blanco nocturno, desde a perspectiva da história de Luca Belladona, é uma ficção que nos fala sobre a identidade das paixões; sobre as maneiras do distan-

ciamento como ato de fidelidade e sobre a busca da cristalização dessas experiências pessoais. Mas também da renúncia desses sonhos ante a pressão de uma ordem rígida, regida pelos interesses econômicos que também tecem e amarram as relações familiares e sociais. A fábrica (como antes foi o Museo, em *La ciudad ausente*, e antes a máquina narrativa que é em si mesma *Respiración artificial*) é a fortaleza de uma utopia delirante e fora de tempo, condenada à extinção junto com a claudicação de seu alucinado construtor.

Nesse sentido, Luca Belladonna, alheio ao mundo e aos valores do campo (“Odio el campo, la quietud de la llanura, los gauchos dormidos, los patrones que viven sin hacer nada, mirando el horizonte bajo el alero de las casas, en la sombra de las galerías, tirándose a las chinitas en los galpones, entre las bolsas de maíz, jugando toda la noche al paso inglés”, p. 87), com seus cálculos e inventos tecnológicos, estabelece um modelo microscópico de uma contraeconomia e a fábrica é uma sinédoque de um mundo possível (“Lo acusaban de ser irreal, de no tener los pies en la tierra. Pero había estado pensando, lo imaginario no era lo irreal. Lo imaginario era lo posible, lo que todavía no es, y en esa proyección al futuro estaba, al mismo tiempo, lo que existe y lo que no existe, p. 233)¹⁷⁴. A fortaleza vazia no meio do deserto (como uma ilha dentro do campo ou “isla en medio del desierto”, dirá o texto), por assim dizer, é uma sequência da irrupção de outra temporalidade na monotonia caipira. Na margem do povoado, como espaço, ao mesmo tempo ao redor e dentro da sociedade, sincroniza o econômico e o político e delimita um futuro possível. Essa segunda natureza, como fábrica de objeto e enunciados utópicos, postula outro regime de sentido que está subjacente sobre as evidências visíveis. Uma superfície de mais de cinco mil e quinhentos metros quadrados na margem do povoado, com linhas de montagem imóveis, calotas, rodas, pneus, peças mecânicas, roldanas, aparelhos ópticos, objetos esféricos e curvos e carros quase desmontados. Sobressai, nela, um enorme bloco de aço fundido, a construção cônica de seis metros de altura com seu mirante (“la pirámide que termina en un ojo de vidrio de dos metros diámetro”, p. 256). Uma construção incompreensível que como máquina de visão e de perspectiva (como o aleph borgeano), vigia, com seu olho de vidro, a imensidão do deserto pampiano.

Em direção ao final do romance, Luca Belladonna, como personagem solitário e atado a uma ilusão, encontra seu destino, ao capitular e aceitar a versão oficial dos fatos, no suicídio (“Había sido sometido a una prueba como

174 Certos enunciados de Luca Belladonna, como reminiscências e enclaves utópicos, remetem a Ernst Bloch. Ver Ernst Bloch (1980).

un personaje trágico que no tiene opción, cualquier cosa que decidiera sería su ruina, no para él sino para su idea de justicia, y fue la justicia la que al final lo puso a prueba”, p. 280).

La vida no es solo un paseo a través del campo
Provérbio russo

Um terceiro enquadramento seria pensar o romance *Blanco nocturno* no contexto do gênero policial. Em geral, a literatura argentina manteve ao longo de sua história relações descentralizadas e equivocadas com os modelos do gênero, com seus temas e procedimentos. Poder-se-ia dizer que provavelmente houve um modo de relação desviado e indireto: um uso político do gênero. As formas de distanciamento, traslado ou tradução de uma forma ou um modelo estrangeiro será postulado em sua forma mais extrema, como um imperativo de nacionalização em que se pode pensar, por assim dizer, por meio da tradução textual de Jorge Luis Borges e Rodolfo Walsh (basta pensar no doutor Honorio Bustos Domecq e seus *Seis problemas para don Isidro Parodi* ou em *Operación masacre, Caso Satanowsky y ¿Quién mató a Rosendo?* de Walsh).

Como sabemos, Ricardo Piglia foi um dos enérgicos difusores do gênero policial em sua vertente dura ou negra. Escreveu numerosos ensaios e prólogos e muitos de seus relatos e romances dão conta de uma apropriação desviada e, em alguns momentos, excêntrica do gênero. O que se mantém ao longo de sua produção narrativa é a utilização de certas estratégias que provêm do policial, especialmente a forma narrativa, seja romance ou conto, como relato de investigação: sempre a pesquisa de um não saber inicial põe em andamento e em funcionamento a estrutura narrativa.

Também o policial como marco genérico e modo narrativo serve ao autor para falar sobre as maneiras de apropriação literária (“Nombre falso”), para buscar as maneiras de perceber o drama político e cultural argentino nos tempos duros da última ditadura militar (*Respiración artificial*), para estabelecer uma singular homenagem e resgate da figura do escritor argentino Macedonio Fernández (*La ciudad ausente*), ou para voltar a colocar em discussão as relações entre verdade e lei e analisar a engrenagem secreta entre dinheiro, política e delito (*Plata quemada*).

Até aproximadamente o fim dos anos sessenta, a coleção da *Serie Negra* da editora Tiempo Contemporáneo por primeira vez e de maneira sistemática difunde os romancistas norte-americanos “duros” como Raymond Chandler, Horace Mc Coy, Jim Thompson, David Goodis, entre outros. A coleção que, em 1968, dirige Ricardo Piglia com dezoito volumes, teve a virtude de diferenciar, nesse sentido, pela primeira vez em língua espanhola, as contribuições do policial norte-americano de seu antecedente, o policial inglês. Os romances em sua vertente negra ou dura, dirá Piglia, narram o que censura e exclui o policial clássico, relatos em que a casualidade não é mistério ou um enigma e o dinheiro — que sustenta a moral e a lei burguesa — é, geralmente, a única razão do crime¹⁷⁵.

Dentro do marco do gênero, poder-se-ia começar dizendo que o último romance de Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, conta a história de uma mala, de uma bolsa ou de uma maleta perdida no Hotel Plaza, a poucos quilômetros de Rauch, na província de Buenos Aires e nos começos dos anos setenta (a bolsa ou a maleta de couro marrom com dinheiro que descobre o detetive Croce no depósito de objetos perdidos do Hotel). São os tempos do aparecimento das primeiras guer-

175 Ricardo Piglia, como principal protagonista do redescobrimento da linha dura do policial ou do “hard boiled”, começa a penetrar no gênero com o relato “Agua florida”, na antologia “Trece narradores jóvenes argentinos”, preparada pela revista *Crisis* (nº 10, Buenos Aires, Fevereiro de 1974). Além do citado relato, a compilação reunia textos de Jorge Asís, Orlando Barone, Jorge Di Paola, Germán García, Luis Gusmán, Liliana Hecker, Héctor Libertella, Juan Carlos Martini, J. C. Martini Real, Carlos Roberto Morán, Amílcar Romero e Mario Szichman. A seleção agrupava diversas maneiras narrativas de uma nova geração de escritores. O relato de Piglia, incluído na antologia, projeta uma situação narrativa similar ao encontro entre Lucía e Junior no Hotel *Majestic*, que pode ser lido no primeiro capítulo de seu romance *La ciudad ausente*, publicado anos mais tarde, em 1992. Certo tom cru e objetivo do relato, o predomínio do diálogo, o jogo com as elipses e os sobre-entendidos junto à menção de Almada e Lettif, como personagens envolvidos na história, reenviam o texto a fragmentos narrativos de “Nombre falso” e de “La loca y el relato del crimen” do próprio autor, publicados no ano seguinte. Por sua vez, “La loca y el relato del crimen” foi um dos textos ganhadores do “Primer Concurso de Cuentos Policiales”, organizado por *Air Francia* e pela revista *Siete Días* e incluído depois na revista *Misterio* (1975). O relato trabalha formalmente com o cruzamento das convenções do policial de enigma e o policial da série negra. Uma mulher que dorme jogada perto de uma estação de metrô delira e repete insistentemente seu nome e dissemina em sua língua entrecortada as chaves de um delito. Emilio Renzi, pseudônimo do autor e personagem recorrente de seus relatos, intui que a cigana psicótica, Angélica Inés Echevarre, presenciou a morte de uma prostituta na rua. Para poder decifrar o universo de signos entrecortados e a lógica repetitiva de seu delírio, Renzi emprega a teoria linguística de Jakobson e descobre os motivos e as razões do crime. No entanto, o diretor do diário *El Mundo*, o velho Luna, ameaça despedi-lo (“Si te enredás con la policía te echo del diario”) e Renzi, a ponto de escrever sua renúncia, começa a escrever o conto (o final do relato é o começo da história).

rilhas urbanas na Argentina e, também, da eminência do retorno de Perón, vivido como ameaça em muitos setores da sociedade e que circula, quase em segredo, nos diálogos dos personagens do romance e nas inscrições e pinturas políticas sobre as paredes do povoado. *Blanco nocturno*, por assim dizer, é uma história de carteiros rurais no meio do Pampa úmido, enquanto uma das irmãs Belladona, Sofia, escuta Moby Grape, Traffic, Cream ou Love, fumando um cigarro de maconha. Quero dizer que Piglia retoma, de alguma maneira, *Nightfall* (*Al caer la noche* de 1947) de David Goodis, aí onde um dos fugitivos e ladrões de um banco confundem a pasta em que encontra-se o dinheiro, e deixa outra em sua casa de campo. A partir daí, um homem inocente converte-se em um fugitivo da justiça enquanto trata de reconstruir os fatos que o envolveram em um assassinato e em um roubo que nunca cometeu.

Poderíamos pensar, nesse sentido, as marcas de Raymond Chandler (é quase impossível não recordar com as irmãs Belladona as filhas do excêntrico e milionário general Sterwood, envolvidas em um turvo assunto de jogo e mesas de dinheiro em *El sueño eterno*) e, especialmente, as marcas de David Goodis no último romance de Piglia. O escritor norte-americano admirado pelo autor e que editou em princípios dos anos setenta, com tradução de Estela Canto, a coleção da série Serie Negra para a editora Tiempo Contemporáneo¹⁷⁶.

Em *Blanco nocturno*, de Piglia, há duas breves alusões a David Goodis. Em uma passagem narrativa do romance, há um momento em que Emilio Renzi, enquanto revisa documentos e jornais antigos no arquivo municipal, repara em uma foto em que aparece a descrição de um cartaz do cinema de um povoado, anunciando a estreia de *Nightfall*: “[...] una foto del bar El Moderno, donde funcionaba un cine y con una lupa Renzi pudo ver el cartel con el anuncio de la película *Nightfall* — *Al caer la noche* — de Jacques Tourneur; [...] (PIGLIA, 2010, p. 191).

Também nas referências às leituras da mãe de Sofia, Matilde Ibarguren, inscreve o nome próprio de Goodis:

[...] y siempre lee todo lo que ha escrito un novelista que le interesa.
Todo Giorgio Bassani, todo Jane Austen, todo Henry James, todo Edith

176 O romance de Goodis a que faço referência (*Nightfall*) foi levado ao cinema, em 1957, por Jacques Torrer. Como autor norte-americano de policiais negros talvez seja mais conhecido pela versão de seu romance *Down There*, realizado por Francois Truffaut em seu filme *Tirez sur le pianiste* (*Disparen contra el pianista*, 1960) e com Charles Aznavour como protagonista.

Wharton, todo Jean Giono, todo Carson McCullers, todo Ivy Compton-Burnett, todo David Goodis, todo Aldous Huxley, todo Alberto Moravia, todo Thomas Mann, todo Galdós. Nunca lee novelistas argentinos porque dice que esas historias ya las conoce (PIGLIA, p. 200-2001).

Dentro dos usos de certa tradição nacional, o romance *Blanco nocturno* fixa, também, o ponto de enunciação e estabelece as possíveis narrativas da continuação, como se nosso autor fosse o melhor intérprete, no sentido musical do termo, de infinitas variações. Nesse sentido, poderíamos traçar um sinal, uma linha interconectada entre “La muerte y la brújula” de Jorge Luis Borges, “Las aventuras de las pruebas de imprenta” de Rodolfo Walsh e “La loca y el relato del crimen” de Ricardo Piglia para mostrar a engrenagem, para mostrar em escala microscópica um mundo, o mundo do policial argentino.

O comissário Croce (como Cruz, a dupla de Ferro), o encarregado da investigação, move-se por fora das versões circulantes sobre o morto e os motivos de seu assassinato. Com base em um saber muitas vezes intuitivo, baseado em profecias e em uma verdadeira teoria do saber olhar, como se pudesse acertar com precisão um alvo durante a noite, avança como um rastreador no meio do pampa, sozinho e apenas com o tato; traído pelo seu assistente Saldías e afrontado com o fiscal Cueto, protagonista da seção da fábrica e verdadeiro prestigiador dos negócios sujos. Aqui, também, como em *Plata quemada* (1997), o dinheiro encobre o gradeado simbólico que sustenta a moral e os bons costumes de um povoado e determina, muitas vezes, a ética das ações dos personagens. Os negócios de lavanderia, a roupa limpa de um povoado que esconde as falsas transações que valem mais que a verdade. Croce é preso em um manicômio (“Pasaron varios días sin que nadie dijera nada, pero una tarde, cuando Croce apareció en la calle y empezó a repartir las cartas a la salida de la iglesia, lo internaron en el manicomio”, p. 166) e, desde ali, ajuda a Emilio Renzi, seu sucessor na investigação; enquanto escreve e faz circular cartas anônimas e derradeiras denunciando o tecido de uma trama econômica que os donos de chácaras, fazendeiros e arrematadores encobrem ou não deixam que seja visto.

Banido e fora de circulação, Croce lembra ou trata de lembrar os velhos tempos e nesses “recuerdos (que) ardían como destellos en la noche cerrada”, relembra o comissário Leoni (Adolfo Pérez Zelaschi), a última vez que se encontrou com seu velho amigo, o comissário Laurenzi, em um café de La Plata, o investigador de alguns dos melhores relatos de Rodolfo Walsh, já despedido no romance

(“Al comisario Laurenzi lo habían pasado a retiro y vivía en el sur”, p. 96-97), e ao louco do comissário Treviranus (Borges) agora, passado também a retirada (“Al loco del comisario Treviranus lo habían trasladado de La Capital a Las Flores y al poco tiempo lo habían cesanteado”, p. 96), por culpa do equívoco de um investigador amador (Lönnrot) que estava obsecado pelo assassinato de Yamordinsky.

Zelaschi, Walsh, Borges e Piglia, entrelaçados na continuidade do uso e da experimentação do gênero, Zelaschi, Walsh, Borges e Piglia, se me permitem, uma série que continua.

Tradução de Rivana Zaché Bylaardt

Referências

BENJAMIN, Walter. Die Wahlverwandtschaften de Goethe. *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986. p. 21-88.

BERG, Edgardo H. El debate sobre las poéticas y los géneros (diálogos con Ricardo Piglia). *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, ano 2, n. 2, 2do semestre de 1992, p. 183-198.

_____. *Poéticas en suspenso*. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer. Buenos Aires: Editoria Biblos, 2002.

_____. La novela que vendrá : apuntes sobre Ricardo Piglia. In: GANCEDO, Daniel Mesa (Coord.). Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2006. p. 23-53.

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

_____. *Mirar*. Madrid: Hermann Blume, 1987.

BLOCH, Ernst. *El principio esperanza*. Madrid: Aguilar, 1980. [3 v.]

CHANDLER, Raymond. *El sueño eterno*. Barcelona: Bruguera, 1983.

DANDAN, Alejandra. Clases de democracia con De Angeli. *Página 12*, Seção *El País*, Buenos Aires, 18 jul. 2009.

DICCIONARIO de la lengua española. Real Academia Española. Madrid: Espasa Calpe, Vigésima Edición, 1992.

GÓMEZ, José Luis De Lara. Tratamientos curativos naturales aplicados en el Hospital de San Pedro de Puebla. *Revista UNAM* (Revista Digital Universitaria), v. 10, n. 9 (10 de septiembre de 2009), México D.F.

GOODIS, David. *Al caer la noche*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, Serie Negra, 1971.

JOYCE, James. *Ulises*. Volumen I y II. Barcelona: Editoria Lumen, 1980. [1922]

LAFFORGUE, Jorge; RIVERA, Jorge. Interrogatorios. *Asesinos de papel*. Buenos aires: Colihue, 1994. p. 39-55.

PIGLIA, Ricardo. Agua florida. *Revista Crisis*, n. 10, Buenos Aires, febrero de 1974, p. 21-23.

_____. La loca y el relato del crimen. *Misterio* 5, abril de 1975, p. 79-92.

_____. Selección y prólogo. *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979. p. 7-14. [firmado bajo el pseudónimo de Emilio Renzi].

_____. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.

_____. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte/ Universidad Nacional del Litoral, 1990.

_____. La ficción paranoica. *Clarín, Suplemento de Cultura y Nación*, 10 de octubre de 1991, p. 4-5.

_____. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

_____. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997.

_____. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.

_____. Modos de ver. *Pintura argentina. Abstracción I*. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 2001. p. 5-6.

_____. Lectores imaginarios. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005. p. 77-102.

_____. Un pez en el hielo. *La invasión*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006. p. 175-194. [1967]

_____. *Blanco nocturno*. Barcelone: Editorial Anagrama, 2010.

ZEIGER, Claudio. El campo literario (entrevista a Ricardo Piglia). *Página 12*, Suplemento *Radar Libros*, Buenos Aires, 22 de agosto de 2010.

O QUE FICA DE UMA VIDA: CADÁVER, ANONÍMIA, COMUNIDADE

Gabriel Giorgi
New York University

Talvez uma das marcas características da violência tanatopolítica, cada vez mais singulares em sua letalidade — ou seja, das tecnologias que fazem da morte de categorias inteiras de indivíduos um cálculo político no marco de uma gestão da população¹⁷⁷ —, seja sua profunda deslocação sobre as maneiras como uma comunidade relaciona-se com a morte e com seus mortos. A violência tanatopolítica não mata “pessoas” ou “membros de uma comunidade”; elimina corpos, frequentemente destruindo-os, desaparecendo-os ou abandoando-os e, portanto, transformando em precária ou em irrealizável toda a possibilidade dessas mortes. Ali onde certos poderes tomam, como seu dever histórico, a gestão da vida biológica da população — ou, sob um tom neoliberal: ali onde certas categorias de indivíduos são abandonados por mecanismos básicos de proteção jurídica e social — a morte é menos o fim de uma pessoa que a destruição de um corpo; menos a perda de um membro de uma comunidade que a eliminação de um corpo ameaçador ou supérfluo¹⁷⁸. A tanatopolítica é o *aniquilamento de corpos* por si mesmos, e não somente de sujeitos nem de grupos; seu “sonho” é o de desenhar uma realidade em que esses corpos não deixem pegadas, como se não houvessem existido. Em todo caso, trata-se de fazer do cadáver um fato insignificante, uma matéria corporal irrelevante, a matéria ou a própria encarnação do que está destinado à inexistência. O objetivo vai mais além de suprimir certas categorias de indivíduos: procura, inclusive, o *ter lugar* do cadáver, ou seja, a possibilidade de inscrevê-lo em maneiras de relação comunitária, de transformá-lo em instância — perda, mas portanto parte — de uma comunidade, do fato e a memória da vida em comum.

177 Para a questão da relação entre biopolítica e tanatopolítica, ver ESPÓSITO, Roberto. *Bios. Biopolítica e filosofia*. Torino: Einaudi, 2004.

178 Giorgio Agamben interroga na frase “fabricación de cadáveres” de Hannah Arendt a deslocação radical da ideia de morte que tem lugar em Auschwitz: o que emerge ali são “cadáveres sem morte” precisamente porque o que se degrada é a própria ideia da morte: a morte humana como um processo pessoal e comunitário. Ver AGAMBEN, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Cambridge, MA: Zone Books, 2002. p. 71-72.

Portanto, não é surpreendente que muitas maneiras de resposta a esse poder de destruição e de eliminação passem por uma restituição e memorialização da “pessoa”, do nome e da memória dos indivíduos que habitavam esses corpos eliminados. Os processos de democratização em sociedades pós-genocidas, como as de muitas nações latino-americanas nas últimas décadas do século XX, dão conta da centralidade da reposição da memória da pessoa como resposta e resistência à vontade genocida que apontou à eliminação total de certos setores da população, eliminação que teve um papel decisivo também em torno do desaparecimento não só de pessoas, mas também de seus cadáveres.

Roberto Esposito analisou o rol ambivalente cumprido pela categoria jurídica e política de “pessoa” em resposta às modulações totalitárias do biopoder e seu reverso tanatopolítico depois da 2ª Guerra Mundial: ante o desdobramento de regimes de desumanização e despersonalização, a pessoa emerge como a entidade em torno da qual se conjuga um novo modo de entender a articulação entre poder, direito e vida. Mas sugere Esposito que essa nova articulação em torno da pessoa apresenta problemas que devem ser enfrentados se, efetivamente, queremos imaginar novas maneiras de relação política que não reponham os fundamentos sobre os que se firmou e se consolidou a tanatopolítica que se procura desmontar¹⁷⁹. Em efeito, repor a pessoa — ou seja: memorializar as mortes a partir da figura da pessoa — significa com frequência (e a experiência histórica latino-americana é clara neste sentido) repor gramáticas familiares e nacionais de identidade: a biografia familiar-social e/ou a biografia cívica do morto. A memorialização da pessoa parece ter lugar, principalmente, ao redor dos laços familiares, do tecido afetivo principalmente modelado sobre a família, e das afiliações sociais que modelam sobre a identidade nacional. Assim, a pessoa emerge, principalmente, como um “eu” familiar-social: *o efeito* — sem dúvida complexo, diverso — *de uma interseção entre gramáticas da identidade em que o **pertencer** se matriza em volta dos laços familiares e do reconhecimento jurídico-político da nacionalidade*. Restituir a memória é assim restituir o pertencer dessa pessoa a um “nós” familiar e nacional do qual quiseram apagá-la: a pessoa que se memorializa é, antes de mais nada, a do filho, a da mãe, a da neta, etc., e a do cidadão; os mortos são da família e da nação. Portanto, a resistência à tanatopolítica passa a reinscrever comunitariamente a morte como a morte de uma pessoa fundamentalmente definida pelo seu pertencer familiar e nacional. Se a possibilidade de responder e de reescrever

179 ESPOSITO, Roberto. *Terza Persona, Politica della vita e filosofia dell'impersonale*. Torino: Einaudi, 2007.

os efeitos do tanatopoder sobre os sobreviventes passa a disputar os restos materiais e simbólicos dessas vidas destruídas a partir de sua reinscrição em tecidos comunitários, os modelos dessa reinscrição são, predominantemente, os da comunidade familiar e nacional.

É esta a única política *dos restos* que podemos opor à violência tanatopolítica? O que acontece ali onde não está o laço familiar para opor a “pessoa” ao poder despersonalizador e aniquilador? O que acontece quando o estatuto nacional de um corpo não pode ser verificado ou certificado? Que lugar possui o cadáver que não pode ser simbolizado a partir da memorialização familiar da “pessoa”? Fica completamente apagado de toda inscrição na comunidade, na vida da comunidade? (Não é esse, exatamente, o objetivo do biopoder: produzir *cadáveres sem comunidade, corpos com os que a comunidade não pode estabelecer nenhum laço*?) A família e a nação são, finalmente, as únicas gramáticas de reconhecimento dos corpos, sejam vivos ou mortos? É possível pensar em outras maneiras de relação política com a morte, ali onde as tecnologias tanatopolíticas deslocaram profundamente as modalidades de relação “própria” com a morte, ou seja, cumpridas em volta do universo do próprio: os mortos “próprios”, “nossos” mortos?

O presente ensaio interroga três experiências estéticas que exploram maneiras de simbolizar e, em certo sentido, ritualizar a relação com o cadáver mais além da reposição da “pessoa” e das maneiras de inscrição familiar e nacional que prevalecem nas transições democráticas latino-americanas. É sem dúvida um ponto-chave que sejam experiências estéticas as que façam cargo de construir linguagens e práticas de relação com os corpos que o social não pode inscrever e aos que não se pode criar um lugar no tecido material e simbólico da vida em comum. Nisso não tem nada a ver nenhuma vontade de explorar novas linguagens e práticas estéticas como práticas autônomas, mas que, melhor, em sua articulação essencial com um impulso ético que faz da arte um espaço onde pensa-se e relança-se, cada vez, a questão da comunidade e as maneiras de traçar os espaços do comum — os espaços ou espaçamentos entre os corpos, isso que os diferencia e ao mesmo tempo os conecta, ante os quais e desde os quais tem lugar os corpos em relação. Colocar o cadáver ali não é um gesto revulsivo nem “transgressor”; não tem a ver com uma provocação ao bom gosto ou a certos rituais sociais; é, pelo contrário, uma maneira de intervir e de pensar o espaço próprio do social, as maneiras de distribuir corpos, as modalidades de encadear a contiguidade dos corpos e suas maneiras de

reconhecimento e de relação. O cadáver é, antes que nada, *um corpo*: desde sua materialidade, as experiências estéticas que me interessam exploram a articulação entre, como sugere Nancy, os “sentidos” e o “sentido”, entre o corporal e o incorporeal — e, com isso, indagam as maneiras de relação entre o corpo vivo e o corpo morto e, conseqüentemente, dos corpos em geral; as maneiras de materializar o espaçamento entre corpos, as lógicas de sua exposição recíproca — e, portanto, as articulações, as modulações que fazem à comunidade política como a *comunidade de corpos*.

Os três materiais desde os que quero pensar estes problemas provêm de geografias e momentos históricos diversos: se bem que são experiências “latino-americanas”, sabemos que devemos desconfiar de toda pressuposição de identidade coletiva e histórica associada à religião; ao mesmo tempo, diferentes momentos históricos pontuam e impulsionam a produção dessas experiências. No entanto, os três materiais podem ser lidos, de maneira geral, nas inflexões diversas que a crise da “estabilidade”, ou do “estatal moderno” (a crise Estado-nação, mas também de certos projetos de construção do social a partir do Estado), impôs a distintas sociedades da América Latina na sequência que se abre entre os genocídios dos anos de 1970 e 1980 e a consolidação dos Estados neoliberais a partir dos de 1990. Os cadáveres transformados em presentes nas obras da artista plástica mexicana Teresa Margolles, cujo trabalho origina-se nos primeiros anos da década de 90 até o presente, enlaçam-se aos cadáveres escritos pelo chileno Roberto Bolaño (em seu *2666*, de 2004) e os do argentino Néstor Perlogher (“Cadáveres”, poema publicado em 1987). Nessa sequência de cadáveres, essa réstia de cadáveres que perpassa as culturas contemporâneas na América Latina, não se leem somente as marcas de um poder genocida, tanatopolítico, que sonhou e sonha com a eliminação de corpos como uma modalidade que funda a sua gestão sobre a vida; lê-se, também, e talvez *acima de tudo*, uma resposta que procura memorializar os cadáveres e os mortos mais além de toda identidade e de toda inscrição soberana dos corpos: como instâncias de uma crise de pertencer que não se limita a alguns grupos específicos (os “subversivos” e “desaparecidos”, os “indigentes”, as “vítimas da narcoviolência”, etc.), mas sim que perpassa a própria possibilidade da comunidade e abre-a a uma virtualidade que não reconhece nenhum fundamento em uma identidade pré-determinada.

O cadáver que restou

“Cadáveres”, um dos poemas mais conhecidos do poeta argentino Néstor Perlongher — e um dos textos-chave para entender o genocídio argentino dos anos de 1970 —, realiza um gesto excepcional: faz da falta e do desaparecimento sistemático dos cadáveres, de sua invisibilidade, o fato definidor e a condição de percepção da realidade social, do mundo compartilhado, no presente abismático que procura capturar. Escrito no meio do genocídio (em aproximadamente 1978), o poema revela, assim, não apenas o fato político do desaparecimento sistemático de corpos como tecnologia de poder, mas também verifica suas consequências sobre a comunidade em uma dimensão ao mesmo tempo estética (em termos do que se “deixa ver”, a distribuição do sensível e do perceptível) e ontológica (durante o tempo que interroga sobre o estatuto geral dos corpos ali onde “desaparecem” ou transformam-se invisíveis). O poema tem lugar — e veremos que a questão do “lugar” e do “ter lugar” dos corpos é um ponto-chave — a partir de um postulado formal: ali onde os corpos desaparecem, onde a presença física, material dos corpos transforma-se em ausência e apagamento, o estatuto do corporal — as maneiras de perceber e de ser percebido, da exposição dos corpos, as maneiras de relação entre corpos, entre o corpo próprio e o corpo do outro — transforma-se em radical e em irreparável. Nesse sentido, o poema de Perlongher é um evento na medida em que produz um “mecanismo de escritura” a partir do qual a relação entre corpos não pode ser a mesma que antes, porque verifica a emergência de uma forma de poder que descansa não apenas sobre a violência e o assassinato, mas também sobre o apagamento de corpos como tecnologia de “desenho” da realidade social. Isso é o que o poema de Perlogher verifica com uma nitidez que outros poucos textos e olhares conseguem alcançar; é a partir dessa consciência que pensa *a relação entre os corpos vivos e os corpos mortos como um vetor ou eixo decisivo da vida em comum*.

O texto organiza-se em volta de uma tensão ou discordância fundamental sobre a localização dos cadáveres no espaço social — sobre a presença ou não de cadáveres, e de seu “lugar” e de seu “ter lugar” no tecido da realidade. Olhemos o começo do poema:

Bajo las matas
En los pajonales
Sobre los puentes
En los canales
Hay Cadáveres

En la trilla de un tren que nunca se detiene
En la estela de un barco que naufraga
En una olilla, que se desvanece
En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones
Hay Cadáveres

En las redes de los pescadores
En el tropiezo de los cangrejales
En la del pelo que se toma
Con un prendedorcito descolgado
Hay Cadáveres

En lo preciso de esta ausencia
En lo que raya esa palabra
En su divina presencia
Comandante, en su raya
Hay Cadáveres

[...]

Se ven, se los despanza divisantes flotando en el pantano:
en la colilla de los pantalones que se enchastran, símilmente;
en el ribete de la cola del tapado de seda de la novia, que no se casa
porque su novio ha
.....!
Hay Cadáveres....¹⁸⁰

Como vemos, o poema organiza-se em volta de uma repetição (“hay cadáveres”) que torna difícil toda localização dos corpos: uma corporalidade ausente, que não se apresenta como tal, emerge ou transforma-se perceptível em todos os lados, aparece em instâncias que não são propriamente “lugares” (a bañha do véu da noiva, na “lista” do Comandante, nas redes dos pescadores: “em” a lista potencialmente infinita da realidade material), mas que se transforma em instâncias de irrupção disso que não está em seu lugar “próprio” — a sepultura, o cemitério, os lugares socialmente marcados para os corpos mortos. O poema faz com que seja visível este deslocamento a partir da construção de uma proximidade generalizada, incessante, entre os cadáveres ausentes e os modos da realidade:

180 PERLONGHER, Nestor. *Poemas completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997. p. 111.

“vê” (trata-se, como diz o próprio poema, de “ver contra toda evidência”) cadáveres em, ao lado de, próximo a, as instâncias dos espaços coletivos, da realidade compartilhada (os cadáveres estão por todos os lados: no íntimo e no público, na rua e nas casas, nas palavras e nos silêncios, nos corpos e nos objetos, etc.), e é essa proximidade, essa imediatez — essa continuidade metonímica — o que o texto, em sua repetição (que é como um refrão), trabalha como mecanismo de percepção e revelação. Ao lado de, adjacente a cada coisa, a cada corpo, a cada modalidade de realidade, “hay cadáveres”.

No entanto, até o fim do poema, a repetição de “hay cadáveres” enfrenta a sua própria negação. Depois de quatro linhas de pontos, de *suspensão*, o poema termina assim:

.....

No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.

Respuesta: No hay cadáveres¹⁸¹

‘A proximidade incerta entre os cadáveres e o resto existente que foi reforçado ao logo do texto enfrenta-se agora com a ausência, com o contrário dessa apresentação generalizada dos cadáveres: “em” todos os lados, o cadáver como tal, como corpo presente, reconhecível, demarcável, não tem lugar: “não existe”. A textura da realidade compartilhada encontra-se perpassada por essa presença/ausência do cadáver: o texto “estria” a película da realidade e a transforma como prova do ausente, do eliminado, do desaparecido.

“Cadáveres” é a resposta formal que Perlongher encontra para o dilema que implica representar o desaparecido, tornar visível isso que não está, isso que parece não deixar marcas, que se desvanece e parece que nunca existiu. Essa dobra onde a realidade, na mesma ausência de marcas, de traços, deixa ver isso que está eliminado, manifesta ou expressa, em seu mesmo desdobrar-se, a falta que constitui o eixo do poema. Da proliferação de cadáveres “por todos os lados” à falta absoluta de cadáver: na velocidade desse gesto, o texto de Perlongher interroga o estatuto ao mesmo tempo estético e político do que se vê como

181 Idem, p. 123.

“realidade”, como regime do perceptível. Porém, ao mesmo tempo, o texto de Perlongher faz algo a mais: pensa a modalidade de um poder que *produz* realidade a partir de uma gestão do corpo morto, de sua visibilidade própria, como se o entorno do que se dá a ver e a perceber estivesse traçado por essa falta, que é o resultado de uma administração política da morte. O poema não se refere ao fato de que o poder mate, mas sobretudo que se diminua mortos, e que se desenhe a realidade a partir dessa diminuição — e talvez fundamentalmente que esse poder, diminuindo corpos, subtraindo os corpos, aspire também destruir o ter lugar próprio do corpo entre outros corpos, que é a possibilidade de singularidade de cada corpo, sua demarcação e distribuição com respeito aos outros¹⁸². Essa subtração do corpo morto é aqui o gesto fundamental desse poder tanatopolítico, não só porque destrói a vida como tal, mas também porque quer apagar o espaço próprio “entre” os corpos como condição de exposição e de singularidade. É esse gesto o que o poema responde — e faz de uma maneira que transforma as coordenadas do sensível.

Nesse sentido, é sem dúvida um ponto-chave que o texto eleja não o espectro como matéria estética, mas sim o cadáver. O espectro pertence ao universo da “pessoa”, da individualidade da vítima, retornando desde a morte e mais além do corpo: retorna como voz desencarnada, uma palavra (quase) sem corpo. Em “Cadáveres”, no entanto, o ponto-chave não é que o poder soberano mate *pessoas*, mas sim que desapareça com *cadáveres*: o governo é soberania sobre matérias corporais (seja viva ou morta: entre a vida e a morte), e é essa gestão sobre a materialidade dos corpos o que o texto dispõe como a precisão histórica de seu presente. O que o poema faz é localizar os mecanismos de percepção pelos quais o cadáver ausente encarna-se na realidade dos vivos; ou melhor, mais que encarnar, insiste como matéria sensível, como resto invisível, mas real, como pegada — e, portanto, *como corpo* — sobre a materialidade do existente. O poema enxerga “contra toda a evidência” os traços e os restos múltiplos desses corpos desaparecidos. Ao fazê-lo, coloca em prática um exercício particular de memorialização do desaparecido, que não passa pela reafirmação da identidade, nem pela devolução de seu corpo, nem pela reposição da história de seu assassinato, mas sim pelo retorno dessa matéria anônima e obstinada que aparece “por todos lados”. É interessante que Perlongher eleja deixar seus cadáveres sem nomes, genéricos: distinto de outras maneiras de

182 Jean Luc Nancy trabalhou a relação entre singularidade e corpo especialmente em *Corpus* (New York: Fordham University Press, 2008).

memorialização do desaparecido, aqui o cadáver e sua persistência tem lugar sob o signo de uma presença quase invisível, uma “pátina” ou um traço que não reconduz a uma pessoa, a um nome próprio, mas sim a um corpo e a uma matéria orgânica que se *fazem presentes, revelam-se como pegada material*. É o estatuto dessa matéria orgânica o que “Cadáveres” explora, não para lhe restituir a identidade, nem para devolvê-lo, simbolicamente, aos lugares de onde foi eliminado pelo poder soberano, mas sim para iluminar desde essa matéria incerta, de registro impalpável, a permanência desses corpos, sua obstinada presença apesar da máquina de eliminação que os matou e os subtraiu. O poema trabalha em cima do registro sensível dessa presença, dessas pegadas, na textura da realidade o gesto fundamental de “Cadáveres”: mais que reclamar a necessidade da aparição dos cadáveres, de sua devolução para prestar-lhes os rituais do luto e para, então, poder “seguir adiante com a vida” e, digamos, “voltar à normalidade”, o texto registra a permanência incessante, insistente dessa corporalidade e, por isso mesmo, a impossibilidade de todo “retorno à normalidade”, de todo retorno à vida antes do genocídio. Nem retorno, nem superação: o que faz o poema de Perlongher é verificar uma nova convivência, uma nova vizinhança com os restos dos cadáveres desaparecidos: desenha um mundo feito por essa falta de corpos, que é, irremediavelmente, o nosso. A convivência com esses restos pode ser abominável ou não, melancólica ou indiferente, restituível ou denegatória; mas a sua presença é um fato-chave da realidade compartilhada: *é parte da vida da comunidade*. Em outras palavras: o que faz o texto de Perlogher — continua fazendo, mais de trinta anos depois de sua escritura — é indicar, literalmente, sinalar o fato de que depois do genocídio os mecanismos de simbolização da morte, as pautas do luto a partir da memorialização da pessoa, simplesmente não conseguem conter nem canalizar a deslocação das relações entre os vivos e os mortos no umbral de sua própria corporalidade. A “pessoa” (o luto a partir da pessoa, etc.) não sutura o deslocamento absoluto da fronteira entre o corpo vivo e o corpo morto que impõe o biopoder: o *resto* não simbolizável, não capturável pela “pessoa”, esse resto que não coincide em tudo com a pessoa que é o que o biopoder procurou apagar em primeira instância, esse resto permanece entre nós, como parte de nós. O poema é uma resposta a essa nova e inevitável evidência.

Jean Luc Nancy sinala que a escritura é o gesto, sempre singular, pelo qual procuramos tocar o limite do nosso próprio corpo ali onde se espaça, demarca-se ante e conecta-se com o corpo do outro: a escritura como a linha

infinita em que se verifica a *exposição* dos corpos, o fato de seu ter lugar, seu ser aqui e agora, cada vez único; a escritura como uma sorte de tato incorpóreo que se dirige (interpela, deseja, distancia-se, mede o espaço “entre” corpos) em direção ao outro corpo¹⁸³. Nesse sentido, o poema de Perlongher realiza este impulso, levando-o até o impossível: *toca* o corpo do desaparecido; dá testemunha de sua presença material, como corpo, na realidade de que foi eliminado. Não é somente um gesto de denúncia ou de reconstrução de um passado: é, sobretudo, a interpelação que nos força a conviver, a viver junto dessas pegadas, a perceber nessas pegadas o espaço entre corpos a partir do qual se faz impossível a comunidade. Dessa maneira, os cadáveres de Perlongher são uma substância comum, que tem lugar (e que faz possível) o “entre” corpos, o espaçamento de desejo e de relação entre os corpos. Desde a matéria anônima, desde a singularidade de cada corpo, desde a marca de cada corpo, em direção ao comum, em direção à comunidade de um “nós” que não se reconhece em nenhuma identidade pré-determinada. O cadáver ali não é parte da pessoa, nem a pura indiferenciação do esquecimento: é, ao mesmo tempo, a memória singular e anônima, memória dos corpos, memória da matéria, memória material do tecido dos corpos.

O irreconhecimento do cadáver

Em uma réplica invertida à falta do cadáver no texto de Perlongher, no ano de 2004, publica-se *2666*, de Roberto Bolaño, texto em que, como se sabe, “La parte de los crímenes” — uma das cinco partes do romance — está organizado em volta de uma enumeração insistente, aparentemente incontrolável, de vinhetas em que se ordena a aparição de cadáveres, majoritariamente de mulheres violadas e torturadas, na cidade fictícia de “Santa Teresa”, na fronteira entre México e Estados Unidos. Se no texto de Perlongher é o resto do ausente o que tensiona o poema até sua própria possibilidade, aqui — de maneiras mais evidentes, mais transparentes — é a hipervisibilidade, a multiplicação, a natureza incontida da série de cadáveres o que o romance de Bolaño propõe como emblema do presente. Trata-se, sem dúvida, de um procedimento numérico, mas que na verdade desdobra uma retórica muito específica do que se “dá a ver”, do que se faz visível baixo à luz hiper-real e apocalíptica desse presente. São corpos narrados sob um olhar forense, um olhar que contabiliza as marcas

183 NANCY, Jean Luc, *Corpus*, op. cit.

e as sequências da violência, e que trata de isolar, na multiplicidade de feridas e de marcas sobre os corpos, não só o momento e a causa da morte, mas também a identidade de seu(s) assassino(s) — leitura frustrada que não pode discernir na acumulação de marcas o sentido da violência. Esse frustrado relato, ao mesmo tempo policial e forense, descobre os corpos nos cenários mais diversos: os cadáveres aparecem “por todos os lados”: no deserto que rodeia a cidade e parece perpassá-la, nas ruas, nos lixões, nos terrenos baldios, etc.; o recurso retórico da série na qual os cadáveres acumulam-se faz dessa proliferação uma espécie de efeito expansivo, contagioso, incontido, tanto em nível espacial como simbólico. A série de cadáveres em “La parte de los crímenes” pontua o relato policial (e o próprio gênero) e, por assim dizer, desfunda-o, abrindo o texto a uma indeterminação narrativa que é ao mesmo tempo jurídica (não é possível resolver os crimes: não há relato jurídico) e política (o fato político do genocídio ou feminicídio que tem lugar na escala numérica de cadáveres). O cadáver emerge aqui como resíduo no próprio limite do narrável ou narrativizável e talvez do simbolizável como tal: um umbral do que se pode *significar*. Como no texto de Perlongher, a escritura interroga a materialidade do cadáver e explora as maneiras de narração e de espaçamento, de articulação e divergência, entre essa corporalidade e a linguagem que a torna visível.

Olhemos um momento do texto de Bolaño, o próprio princípio de “La parte de los crímenes”: o primeiro cadáver da série:

La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. Unos niños que jugaban en el descampado la encontraron y dieron aviso a sus padres. La madre de uno de ellos tele-foneó a la policía, que se presentó al cabo de media hora. El descampado daba a la calle Peláez y a la calle Hermanos Chacón y luego se perdía en una acequia tras la cual se levantaban los muros de una lechería abandonada y ya en ruinas. No había nadie en la calle por lo que los policías pensaron en un primer momento que se trataba de una broma. Pese a todo, detuvieron el coche patrulla en la calle Peláez y uno de ellos se internó en el descampado. Al poco rato descubrió a dos mujeres con la cabeza cubierta, arrodilladas entre la maleza, rezando. Las mujeres, vistas de lejos, parecían viejas, pero no lo eran. Delante de ellas yacía el cadáver. Sin interrumpirlas, el policía volvió tras sus pasos y con gestos llamó a su compañero que lo esperaba fumando en el interior del coche. Luego ambos regresaron (uno de ellos, el que no había bajado, con la pistola

desenfundada) hacia donde estaban las mujeres y se quedaron de pie junto a éstas observando el cadáver. El que tenía la pistola desenfundada les preguntó si la conocían. No, señor, dijo una de las mujeres. Nunca la habíamos visto. Esta criatura no es de aquí (p. 443-444)¹⁸⁴.

Entre muitos, dois aspectos são destacados em torno da visibilidade do cadáver no texto de Bolaño. As vítimas “não são daqui”, são migrantes em percursos em que a origem e o destino são frequentemente impossíveis de reconstruir. Figuras que estão de passagem, em que toda permanência territorial, comunitária, social, desvanece-se ou reduz-se ao mínimo. Como em uma versão macabra e feminina de “la vida de los hombres infames”, a série dos cadáveres ilumina as trajetórias de corpos anônimos ou semianônimos (cuja identificação, em muitos casos, não conduz a nada: ninguém reclama os corpos) em que o pertencer familiar, social, comunitário, mas também nacional, debilita-se ao máximo: corpos flutuantes, “soltos” sobre um território fronteiriço. Os cadáveres de Bolaño são *irreconhecíveis* não somente porque em muitos casos aparecem fisicamente desfigurados pela violência, mas também porque os reconhecimentos social e jurídico desses corpos, os mecanismos que certificam e asseguram sua pertença a uma comunidade e a uma ordem social, estão inerentemente quebrados: ***estes cadáveres fazem visível esta quebra***.

“La parte de los crímenes” parece traçar círculos concêntricos ao redor desse “irreconhecimento” ou dessa ilegibilidade dos cadáveres: não se pode encontrar os supostos assassinos em série; não se pode coletar os nomes de muitas das vítimas; quando coleta-se o nome, quando a vítima é identificada, esse nome não repõe um universo de pertença e de proteção familiar, social, etc.: são nomes que socialmente não significam nada — *nome, caso se queira, anônimos*, que parecem mascarar uma anonimidade essencial. Como se os corpos estivessem perpassados por uma anonimidade inerente, quase definitiva, que os constitui e que não pode de nenhuma maneira ser suturada pela nominalização e pela identificação: o

184 A citação continua: “Esto ocurrió en 1993. En enero de 1993. A partir de esta muerta comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que antes hubiera otras. La primera muerta se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años. Pero es probable que no fuera la primera muerta. Tal vez por comodidad, por ser la primera asesinada en el año 1993, ella encabeza la lista. Aunque seguramente en 1992 murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra”. As citações de 2666 provêm de BOLAÑO, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004.

nome próprio, a identidade, e com isso a pertença social, para esvaziar-se de conteúdo ante e desde o cadáver. A identificação do cadáver, longe de restituir uma história, uma origem, uma pertença, parece iluminar o abandono generalizado em que circulam essas mulheres, sua condição “anoroginaria” e sua mobilidade sobre um espaço que não lhes oferece nenhum amparo nem proteção, nenhuma inscrição ou localização: um espaço social vazio, despojado das instituições e da simbólica da pertença. (Como em Perlongher, a questão do cadáver remete à questão da topologia política, do lugar e do ter-lugar dos corpos: como se o limite que se expõe a partir do corpo morto, ou da relação entre o corpo vivo e o corpo morto, traçasse uma coordenada essencial no espaço da comunidade, do comum, não simplesmente como um limite exterior, mas como relação geral de e entre os corpos: como se o cadáver encenasse de uma maneira privilegiada a questão do lugar político dos corpos em geral. Essa problematização sobre o lugar do corpo como instância do político dramatiza-se em torno do genocídio — ou do feminicídio, no caso do texto de Bolaño — precisamente porque o genocídio é uma violência radical e irreparável sobre as maneiras tradicionais de reconhecimento, identificação, nominalização e simbolização do morto).

Os cadáveres de Bolaño são a instância de, se é possível, *retratos forenses* em que o irreconhecimento de “rostos”, da pessoa, é substituído pelo protagonismo da carne, do corpo e das marcas que a violência deixou sobre ele. Por isso mesmo, essa visibilidade do cadáver em Bolaño não só desdobra esse espaçamento ou deslocamento radical entre a “pessoa” e a matéria física, mas também despersonaliza a morte, ou melhor, faz da morte menos um ato de eliminação de um indivíduo que um *processo de destruição de um corpo*. Aqui a morte subdivide-se em fatos corporais diversos, em sequências de diferentes modalidades de violência, ao ponto de que não se pode reconstruir, em muitos casos, o momento da morte, como se a morte dispersasse-se ou desdobrasse-se em instâncias múltiplas, tornando impossível a representação da morte como um ato único de fim de uma pessoa e de um corpo simultaneamente. Aqui a morte subdivide-se e multiplica-se em sequências contínuas. Sob a luz que lhes impõe o texto de Bolaño, o que contam os cadáveres é a impossibilidade de encontrar um ponto limite no qual termina a vida e começa a morte: uma materialidade que, mais que traçar o limite absoluto, decisivo com a morte, torna-o impalpável, indescritível, não enunciável: no repertório horroroso de violências, a morte dispersa-se e mascara-se, multiplicando-se e tornando impalpável o limite entre o corpo vivo e o corpo morto. Revelam, nesse sentido, a única vocação definidora da tanatopolítica: a vontade de

uma captura soberana sobre a distinção entre a vida e a morte, de administrar e de reclamar como própria essa distinção a que se arrisca a existência e o ter lugar de cada corpo. Por isso mesmo, a resposta a essa vontade e essa vocação passa por disputar essa captura, por reclamar desde a comunidade e como terreno do comum o espaço dentre os corpos vivos e corpos mortos, entre a vida e a morte. E essa reclamação exerce-se e produz-se por meio de reinscrições, ressimbolizações da materialidade do corpo no “interior” do tecido da comunidade dos vivos.

A mediados de febrero, en un callejón del centro de Santa Teresa, unos basureros encontraron a otra mujer muerta. Tenía alrededor de treinta años y vestía una falda negra y una blusa blanca, escotada. Había sido asesinada a cuchilladas, aunque en el rostro y el abdomen se apreciaron las contusiones de numerosos golpes. En el bolso se halló un billete de autobús para Tucson, que salía esa mañana a las nueve y que la mujer ya no iba a tomar... (p. 446) Al mes siguiente, en mayo, se encontró a una mujer muerta en un basurero situado entre la colonia Las Flores y el parque industrial General Sepúlveda. En el polígono se levantaban los edificios de cuatro maquiladoras dedicadas al ensamblaje de piezas de electrodomésticos. Las torres de electricidad que servían a las maquiladoras eran nuevas y estaban pintadas de color plateado. Junto a éstas, entre unas lomas bajas, sobresalían los techos de las casuchas que se habían instalado allí poco antes de la llegada de las maquiladoras y que se extendían hasta atravesar la vía del tren, en los límites de la colonia La Preciada (p. 449).

Lixões, becos, descampados, terrenos baldios, fábricas abandonadas, latões de lixo: a série aberta de cadáveres parece apontar para uma onipotência da violência, dado que não é possível localizá-la em uma zona, um bairro, um “afora” da vida social. Aqui não há limites ou fronteiras entre proteção e desamparo, entre amparo e exposição: a vulnerabilidade torna-se uma *condição generalizada*. O cadáver ilumina uma paisagem de abandono: aparecem “por todos os lados” e indicam — como se fossem seus signos — uma *territorialidade liminar*, uma pura fronteira em que toda ilusão de interioridade (e, portanto, de proteção, seja política, em nível da comunidade existente, ou doméstica, em nível da família) dilui-se: os cadáveres, perpassando (e invalidando) as distinções entre o público e o privado, entre o doméstico e os espaços coletivos, referem-se a um espaçamento fronteiro, impalpável, um espaço que parece exceder maneiras de inscrição e de significações dos territórios. Como se os cadáveres

ativassem a consciência sobre a territorialidade quebrada, que traça zonas de transição e de passagem: o lixão “El Chile”, por exemplo, (além da referência nacional, obviamente) é o habitat de criaturas semi-humanas; o deserto desponta-se na maioria das paisagens contra os que recortam os cadáveres, como se, mais que um território, tratara-se de uma força que se cola em todos os espaços, os bairros e casas familiares aparecem em uma proximidade íntima com terrenos baldios e lixões, etc. Trata-se de espaços de *exposição* em que toda possibilidade de amparo (seja privado, familiar, coletivo, nacional, etc.) é abolida. Abandono e vulnerabilidade: essas são as coordenadas de visibilidade a partir das quais aparecem os cadáveres de Bolaño.

Gostaria de sugerir que é precisamente em volta dessa generalização espacial e ontológica da vulnerabilidade onde a escritura de Bolaño repõe a inscrição do cadáver no tecido do comum¹⁸⁵. Como se nessa série inacabável de cadáveres, nesse registro ao mesmo tempo minimalista, pontual, cotidiano e trágico da vulnerabilidade dessa carne visível, exposta, como se nessa condição antecipada da morte e nessa *exposição* em que são projetados esses corpos que terminam destroçados nos cantos de Santa Teresa, se lesse uma *condição comum*: um fato em que se reflete e se figura negativamente a comunidade ante a vertigem de seu desfazer. Cabe perguntar — se, enfim, nas fisiologias violadas e vulneráveis das vítimas não se traça o vetor de uma substância comum, anônima e ao mesmo tempo singular, em que nos reconhecemos não só como corpos mortais, mas sobretudo como corpos expostos, como seres abandonados (definidos, fatos de abandono): não o fato universal da finitude e da morte, mas sim o fato histórico, local, situado, de uma *condição pós-estatal* em que certas garantias jurídicas e políticas, certa promessa de proteção da vida, certa capacidade para suprimir a violência ou ao menos controlá-la, todas essas capacidades e projetos que se associaram aos Estados-nação modernos e que definiram o horizonte do possível na modernidade, fissuram-se e desfazem-se de maneira irreparável.

A contiguidade do cadáver

Talvez essas duas respostas da literatura à tanatopolítica — que interroga outras maneiras de inscrever a memória dos corpos e trabalha as lingua-

185 Para uma discussão sobre a relação entre a escritura de Bolaño e a memória pós-ditatorial, ver BURGOS, Carlos. Roberto Bolaño: la violencia, el mal, la memoria. *Nuevo Texto Crítico*, v. XXII, n. 43-44, 2009.

gens para criar um lugar para essa memória — encontrem na obra de Teresa Margolles um umbral de radicalização e de nitidez ao mesmo tempo formal e político. Durante a década de 1990, esta artista mexicana que integrou o grupo SEMEFO (sigla de “Servicio Médico Forense”), fazendo intervenções em e desde um depósito de cadáveres da Cidade do México e trazendo ao centro do debate contemporâneo o estatuto do cadáver como matéria política, seja talvez quem chegou mais longe na exploração não somente do lugar (ou do não lugar) do cadáver nas modulações da tanatopolítica, mas também na dúvida das maneiras que as linguagens estéticas tensionam-se para apontar em direção à presentificação, à apresentação, à imediatez desse espaço, cada vez singular, entre o corpo vivo e o corpo morto. Poder-se-ia caracterizar o trabalho de Margolles como o da produção de espaços de relação e de *tato* entre o corpo vivo e o corpo morto: a busca desse espaçamento a partir do qual os corpos podem colocar-se em relação, e onde o cadáver perdura em restos, marcas que demarcam o próprio espaço dos corpos. Trata-se menos de uma provocação ou uma “transgressão” que de uma resposta ética e política à vontade tanatopolítica de reduzir o cadáver a uma insignificância social e ontológica, fazendo do cadáver uma coisa ou um desfeito, ali onde as vidas desses corpos tornaram-se, em certas condições jurídico-políticas e econômicas, socialmente desvalorizadas, residuais, supérfluas.

São as obras de Margolles uma máquina de registro das matérias que emergem em comum e que ocorrem entre os corpos vivos e os mortos. Em “El agua de la ciudad” (2004), por exemplo, antes da autópsia, simplesmente iluminada a evidência de restos corporais desses corpos, incorporam-se ao circuito comum da água que passa pelos corpos vivos; em “Vaporización” (2001), umedece uma sala com água com a qual se lavaram corpos no depósito de cadáveres, desta vez misturando os restos corporais com o ar que respiram os espectadores e que entra em contato com a sua pele; em “127 cuerpos” (2006), realiza-se uma instalação com fragmentos dos fios com os quais foram costurados os corpos depois da autópsia (cada tramo de fio corresponde a cada um dos 127 cadáveres); em “De qué otra cosa podríamos hablar?” (2009), Margolles transporta restos de cenas onde aconteceu um crime ligado à narcoguerra (*restos* que incluem matéria orgânica, mas também terra, pedaços de objetos quebrados, ruídos gravados na cena, etc.) e usa-os para produzir o espaço da exibição: todos os dias da amostra o piso do pavilhão era limpo com água misturada com esses restos, de uma maneira que o próprio espaço da amostra

era demarcado, traçado, a partir da presença desses restos e dessa memória em contato direto com o corpo dos assistentes¹⁸⁶.

Existem dois gestos, entre muitos, que gostaria de sublinhar em relação ao trabalho de Margolles e que servem para compreender com maior precisão algumas das operações que têm lugar nas escrituras de Perlongher e de Bolaño. Por um lado, como se evidenciam os exemplos mencionados, nessas intervenções trata-se de *produzir* e de *articular* uma proximidade entre o corpo vivo e os restos do corpo morto — as pegadas que esses corpos deixam em diferentes dimensões e texturas da matéria. Esses restos demarcam um confinamento, um contorno, um limite: um espaçamento desde que os corpos entram em relação, e que faz possível — que é a própria possibilidade — o ter lugar dos corpos. A partir desse encontro, da contiguidade e da proximidade entre corpos e entre matérias corporais, torna-se possível a relação e a simbolização do comum: esse umbral é o que Margolles produz a partir de seus restos: uma produção de espaço, de lugar, a partir do espaçamento que se traça — se “escreve”, na proposta de Nancy — nos restos de corpos, nisso que fica dos corpos e que perdura e persiste *entre* os corpos vivos.

O outro gesto que acredito que deva ser sublinhado é o trabalho sobre o anonimato dos corpos que Margolles traz a nosso encontro. Em lugar de repor a biografia da vítima, a trama social, familiar, pessoal que se deixa ler o corpo abandonado e frequentemente violentado desses indivíduos desamparados de diferentes maneiras (desamparo que o trabalho de Margolles não deixa de denunciar e de testemunhar em primeiro lugar), essas intervenções elegem colocar no centro da cena a singularidade do corpo, a presença e a presentificação do corpo como tal, em sua existência material e em seus restos. Este gesto faz, caso se queira, do anonimato a condição da singularidade dos corpos: para que o pessoal, a identidade individual, as marcas da pertença, etc., não escureçam ou distraiam o fato-chave que se pensa nesta obra: o de um regime ou lógica de violência e de morte que passa *antes de mais nada* pelos corpos, que faz dos corpos e da matéria corporal seu ponto de aplicação e seu objeto final, e que faz da morte um cálculo sobre uma matéria destituída de toda inscrição subjetiva e comunitária. Margolles responde, caso se queira, no mesmo terreno, sobre a mesma matéria, e sua resposta não passa somente pela denúncia e pela testemunha da violência tanatopolítica, mas também pela produção de espaços de

186 Ver MEDINA, Cahuátémoc (Ed.). *Teresa Margolles. What Else Could We Talk About?* Barcelona-México: RM, 2009. MARGOLLES, Teresa. *127 cuerpos*, Walther König: Mülheim, 2007. MARGOLLES, Teresa. *Muerte sin fin*. Frankfurt: Hatje Cantz, 2004.

relação, de contiguidade, de inscrição e de simbolização a partir da matéria dos corpos. Desde o cadáver, desde os restos de uma vida, essas intervenções procuram produzir novos espaços e modulações do comum — precisamente os espaços e as modulações que o tanatopoder procura definitivamente destruir.

Os cadáveres de Perlongher, as mortas de Bolaño, os restos orgânicos de Margolles parecem inscrever, das maneiras mais heterogêneas e diversas entre si, um umbral de problematização que desde linguagens estéticas cruza-se com interrogantes históricas e teóricas, e que parecem subtender muitas das preocupações do presente. Trata-se de inscrever em nossas linguagens e nos espaços de “nossos” corpos — e de pensar seu estatuto — esses restos que distintos regimes de violência quiseram destruir, e que não se deixam recuperar por economias tradicionais do luto e da “pessoa” em suas pertencas familiares e nacionais. Restos que — justamente por tratar de corpos cuja inscrição comunitária foi sistematicamente triturada — colocam em crise as lógicas pré-existentes de pertencas e de identidade, e que reclamam novos modos de memorialização e outras linguagens que registram seu lugar na trama da comunidade; novas maneiras de *produção do comum* a partir da persistência e da insistência desses restos que, como o demonstram os materiais que observamos, nunca “desaparecem” simplesmente, mas que se obstinam em fazer visíveis suas pegadas e tornar perceptíveis suas marcas. Trata-se, em outras palavras, de desenhar aparelhos ou máquinas de percepção que nos permitam tornar visíveis e perceptíveis as pegadas materiais desses corpos destruídos pela violência, mas cujos restos traçam uma certa materialização da presença, uma insistência do passado que não se converte em outro corpo, que não é uma semente ou uma origem, que não se “supera”, nem dialetiza, mas que se faz presente em seu ter lugar, e que ao fazer nos permite, ou nos força, a imaginar outras maneiras possíveis da comunidade — justamente porque pensam de outra maneira o ter lugar dos corpos, os modos em que o espaço do comum redefine-se a partir desse ter lugar.

Em última instância, trata-se de reclamar os sentidos e o sentido da morte — a significação, mas também o umbral do sensível — à tanatopolítica: de reinscrevê-la em um espaço do comum a reinventar, precisamente ali onde o poder buscou — e em certa medida conseguiu — destruir a possibilidade da vida comum dos corpos. Quero sugerir que uma das chaves desta resposta é que não se trata somente de simbolizar as mortes, de memorizá-las a partir de atos simbólicos, mas que se trata, talvez fundamentalmente, de inventar novas maneiras

de relação com as pegadas materiais dessas vidas e desses corpos — isto é, um trabalho sobre as gramáticas e as ordens do sensível. Desde ali as linguagens estéticas elaboram novas éticas e novas políticas — não da morte, mas sim da relação entre os corpos vivos e a memória material dos corpos mortos.

Tradução de Rivana Zaché Bylaardt

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Cambridge, MA: Zone Books, 2002.
- BURGOS, Carlos. Roberto Bolaño: la violencia, el mal, la memoria. *Nuevo Texto Crítico*, v. XXII, n. 43-44, 2009.
- BUTLER, Judith. Precarious Life, Grievable Life. *Frames of War. When is Life Grievable?* London: Verso, 2009. p. 1-32.
- ESPOSITO, Roberto. *Bíos. Biopolítica e filosofia*. Torino: Einaudi, 2004.
- ESPOSITO, Roberto. Terza Persona, Política della vita e filosofia dell'impersonale. Torino: Einaudi, 2007.
- GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca*. Literatura y desencanto. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- NANCY, Jean Luc. *Corpus*. New York: Fordham University Press, 2008.
- NANCY, Jean Luc. *Ser singulier plural*. Paris: Gallimard, 1996.
- MARGOLLES, Teresa. *Muerte sin fin*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2004.
- MARGOLLES, Teresa. *127 cuerpos*. Köln : König, 2006.
- MEDINA, Cahuatémoc (Ed.). *Teresa Margolles*. What Else Could We Talk About? Barcelona-México: RM, 2009.
- VEZZETI, Hugo. *Pasado y presente*. Guerra, dictadura y sociedad. Buenos Aires: SXXI, 2002.
- WILLIAMS, Gareth. Sovereignty and Melancholic Paralysis in Roberto Bolaño. *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 18, n. 2, 2009, p. 125-140.

AS EMERGÊNCIAS DE DIAMELA ELTIT: NA POÉTICA DO MAL-ESTAR E NA RESISTÊNCIA POLÍTICA SECRETA

Elga Pérez Laborde
UNB

Quando minha liberdade — não quero dizer no sentido literal,
mas em toda sua extensão simbólica — estava ameaçada, tomei
para mim a liberdade de escrever com liberdade.

Diamela Eltit, *Emergências*

A chilena Diamela Eltit (1949) talvez seja a escritora contemporânea latino-americana que com maior lucidez criativa aborda os conflitos relacionados com o poder, a marginalidade, a evolução do feminino como uma força transgressora, entre outros assuntos nascidos da experiência direta do processo da ditadura militar. Sua obra de ficção e de ensaios entrou com sucesso no mercado editorial internacional e na pesquisa acadêmica, já que a crítica mais exigente a considera uma autora-chave para a representação da literatura na mudança de século. Trata-se de uma escritora pós-moderna em cujo discurso transversal se cruzam categorias culturais e históricas, além da que se refere ao âmbito estético próprio da linguagem literária mais reflexiva e de ampla consciência crítica, na qual percebe-se um espécie de verdadeiro delírio intertextual, carregado de memória e registro testemunhal.

A grande maioria dos seus textos foram produzidos durante a ditadura na qual a censura e a repressão foram as formas de poder sob um progressivo processo de desnacionalização. Sua própria vivência da opressão do sistema totalitário constitui o pano de fundo de sua nutrida produção literária. Uma forma de conhecer as motivações que a levaram a entrar na literatura se encontra nos artigos e ensaios publicados em revistas e jornais do Chile e do exterior, compilados no livro *Emergências* — Escritos sobre literatura, arte y política (2000). Neles há declarações que são um verdadeiro testemunho de vida dessa época conturbada. No artigo “Escrever sob ditadura”, afirma: “O realmente

duro foi viver sob ditadura. Viver sob ditadura é inexpressável, parte de um relato que me parece interminável. Não posso me estender sobre essa matéria como gostaria, porém uma forma de salvamento pessoal foi escrever e pensar no meio dessa situação” (idem, p. 171).

Sua reflexão a respeito de como poderiam ser definidos os efeitos de um poder negativo, sórdido, perseguidor, é uma questão que transborda os limites individuais e atinge o conflito direto nas feridas do coletivo:

Aprender a conviver com a impotência, suportar um estado de humilhações cotidianas que se podem experimentar em forma profunda quando se é funcionária pública sob ditadura, lutar para não cair no comodismo da indiferença (idem).

Diamela escreveu quatro livros sob a ditadura, mas isso, segundo diz, não lhe permitiu reparar por um instante sequer nem as humilhações, nem o medo, nem a tristeza ou a impotência pelas vítimas do sistema. Procurando perguntas e respostas no exercício de refletir junto com outros intelectuais do fazer cultural chileno, destaca como a questão mais importante e recorrente “a relação possível, a distância entre arte e política, entre arte e sociedade” (idem, p. 172).

Os títulos dos livros, tanto de ensaios quanto de romances, já anunciavam essa tendência transgressora de cunho social e político. Entre os primeiros, destacam-se *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1980), *Emergencias*: escritos sobre literatura, arte y política (Planeta-Ariel, 2000) e *Signos vitales* (2008). Já os romances, incluem *Lumpérica* (1983; Seix Barral, 1998), *Por la patria* (1986; Seix Barral, 2007), *El cuarto mundo* (Planeta, 1988), *Vaca sagrada* (Planeta, 1991), *Los vigilantes* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (Seix Barral, 1998), *Mano de obra* (Seix Barral, 2007) e *Jamás el fuego nunca* (2007), *Impuesto a la carne* (Seix Barral, 2010). Além disso, as narrações testemunhais *El Padre Mio* (1989), *El infarto del alma* (1995) e *Puño y letra* (Seix Barral, 2005) complementam uma fértil criação que continua intensa para cumprir os contratos recentes com editoras de Europa.

Seus primeiros trabalhos foram realizados junto ao grupo CADA (*Colectivo de Acciones de Arte*), que atuava na área não oficial durante a ditadura no Chile. Nessas ações relacionavam-se arte e política mediante instalações audiovisuais e produções fotográficas. Esses instrumentos foram a matéria-prima

das ações de arte que podiam realizar-se tanto dentro de uma galeria quanto numa favela. Seus projetos literários nasceram de sua preocupação com o próprio corpo dos oprimidos como território físico experimental dos estigmas que atravessam a marginalidade. A ideia era ampliar os limites da arte tradicional e isso a levou a romper com os modelos estabelecidos. Atitude que mantém em toda sua produção literária.

Tais experiências foram determinantes para a simbiose arte-vida, características presentes na sua escrita, mistura de reflexão social e de ruptura com esquemas tradicionais através de um discurso questionador, de resistência aos sistemas oficiais de representação. A resistência se produz nos espaços das margens, âmbito social do qual surge o tecido estético de sua palavra.

Os sujeitos fragmentados, dilacerados, que transitam nas páginas de suas obras, formam parte de uma espécie de *Cour des miracles* em outro contexto, deslocada ao século XXI, com algo de toque brechtiano e de esperpento, síntese da estética das contradições. Diante do imaginário do leitor desfilam mendigos, loucos, vagabundos, presidiários e prostitutas; personagens extraídos da periferia numa densidade ambígua de múltiplos recursos linguísticos barrocos, às vezes teatrais, às vezes cinematográficos, numa fórmula de distanciamento/estranhamento. Sua perspectiva narrativa descaracteriza os signos, para explorar essas zonas mais inquietantes e profundas do espaço interior dos personagens. Não estamos diante de uma escritora anedótica: ela não faz concessões. Segundo afirma a crítica feminista Nelly Richard trata-se de um universo literário que se constitui a partir das vozes dos indigentes que habitam nas diversas modalidades da exclusão. Vozes subalternas que se erigem em agências vitais nos contextos sociais e políticos marginais vinculados à transgressão e resistência diante das “cenas do poder” e suas instâncias autoritárias (MARDONES apud ORTEGA, 1990, p. 229-241; 1993, p. 53). Richard definiu o imaginário dessa espécie de clochard latino-americano como próprio do “imaginário nômade” marcado pelos itinerários do exílio, da periferia e do feminismo (1996, p. 141-151; p. 260-269). O discurso de Diamela recolhe e assume a identidade dos elementos populares e marginais a partir dos chilenos como um conjunto e acumulação de fatores essencialmente heterogêneos e desiguais, que se combinam e recombina numa dinâmica constante de imagens fragmentárias e descritivas como enfocados por uma câmara cinematográfica, ou como num caleidoscópio em preto e branco.

A vagabundagem como território dominante dos textos é o estado e atributo linguístico da fala dos sujeitos pertencentes ao *lumpen*¹⁸⁷. Os significantes das falas deambulam e mudam de posições; registram vozes, diversos gêneros sexuais e narrativos tanto populares quanto cultos. Seus significados chocam, colapsam e se multiplicam traspassados pela diversidade cultural e social próprias do mundo da exclusão, numa linguagem que tenta entender e interpretar o sujeito despojado de voz. Na apresentação de sua primeira incursão literária experimental, *El Padre mio*, a escritora assinala: “A gama de verbalizações possíveis tinha se instalado na energia que seus corpos acusavam, augurando o desastre da palavra possível de nomear e de se nomear” (ELTTT, 1989, p. 14-15). Talvez isso explique a gíria dominante dos chilenos, uma praga da linguagem iracunda e insuperável até hoje.

Porém, o Padre Mio, um personagem de bairro extraído da realidade, homem da rua, de carne e osso, que mora na intempérie, é diferente. “Sua vertiginosa circular presença lingüística não tinha nem princípio nem fim. O barroco tinha se implantado na sua agitada língua fazendo-a estalar” (idem, p. 15). Um sujeito louco, delirante, cuja fala gravada pela autora serve de alegoria para a representação de todo um país silenciado. Na fala desmedida, insana, desse sujeito Diamela diz reencontrar a literatura, “tendo reconhecido nela certa equidade com a situação chilena sob a ditadura: sua eclosão, a fala do Padre Mio parece-me que exerce uma provocação e uma demanda a ser habitada como testemunho” (idem, p. 17):

É o Chile, pensei.

O Chile inteiro e em pedaços na doença deste homem; retalhos de jornais, fragmentos de extermínio, sílabas de morte, pausas de mentira, frases comerciais, nomes de defuntos. É uma profunda crise da linguagem, uma infecção na memória, uma desarticulação de todas as ideologias. É uma pena, pensei.

É o Chile, pensei¹⁸⁸ (idem).

187 A origem do nome lumpen está associada ao termo marxista *lumpenproletariado*. A expressão vem do original alemão, *lumpenproletariat*, proposto por Marx e Engels no trabalho “A ideologia alemã” em 1945, utilizada na análise do capitalismo para designar pobres, mendigos, prostitutas e outros corpos marginais.

188 Original español:

“Es Chile, pensé.

Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de defuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé.

Es Chile, pensé”.

El Padre Mio representa a mensagem de um iluminado, um orador que se sabe escutado e que, portanto, revela a verdade de sua palavra. Esta se constrói, segundo Consoli, através do desvio delirante ou da incoerência lógica para efetuar o desprendimento simbólico da mãe e o preço é a exclusão da comunidade. A tentativa de configuração do imaginário psicótico se apresenta, de acordo com Consoli, como um conjunto de paradoxos e hermetismos da verdade à que o sujeito aspira. Sua busca é quase mística, em função do desejo de aceder a um saber total de si mesmo e do universo (MARDONES apud CONSOLI, 1979, p. 42, 51-52).

O aspecto mais político desse projeto se fundamenta em sua tentativa de realizar uma geografia do discurso esquizoide, manifestando a verdade de um personagem que habita no desamparo do sistema social, morando longo tempo num terreno baldio. Longe de toda comunidade, sobrevive e se individualiza por um relato que desvela “a detenção de sua mente num ponto fixo”: o terror ao Padre/Lei, que é “o senhor Colvin que é o senhor Luengo, o senhor Pinochet, o Padre Mio [...]” (ELTIT, 1989, p. 30).

A fragmentação absoluta do sujeito que tira do passado e do presente pedaços heterogêneos de saber e informação combina-se com a oralidade, os meios de comunicação e a produção escrita numa espécie de colagem. *El Padre Mio* põe de manifesto a crise cultural e social que atravessa a sociedade pós-moderna e as especificidades que essa condição adquire na periferia. Eltit concebe o sujeito latino-americano em alto risco, um sujeito ameaçado por um crônico estado de pobreza, marcado pelas colonizações e dependências (ORTEGA, 1990, p. 233).

Do lúmpen à Lumpérica

Em *Lumpérica*, Diamela constrói o mundo quebrado de uma mulher através de variados recursos alegóricos. O espaço transformado em imagem cinematográfica e a escrita em roteiro perfilam a personagem central, L. Iluminada, “como a estrela de um filme de vanguarda que incorpora o modo de ser, os sofrimentos e a opressão da multidão de maltrapilhos que a rodeava” (SHAW, 2007, p. 348). Trata-se de um conjunto de ações artísticas, numa narrativa, segundo Nelly Richard, solitária e de emergência. Na visão surgida no transcurso de uma noite, L. Iluminada encarna um corpo vigiado que permanece quase todo o tempo numa praça pública de Santiago numa convivência sórdida com outros ocupantes miseráveis. A presença da mulher e dos mendigos nessa circunstância

representa uma exceção e um desafio ao regime militar. Focaliza a utopia do anonimato como atitude libertadora, segundo observa Idelber Avelar, mas, ao mesmo tempo, um reconhecimento da derrota que a ameaça. Por meio desse projeto utópico, a grandiosidade das figuras desamparadas se instala no relato do corpo lúmpen. “Trata-se de um texto que pretende existir como a épica da marginalidade, por meio da conversão do marginal na figura de proporções épicas” (AVELAR, 2003, p. 146). De outra maneira, o silenciamento dos nomes refere-se a umas das estratégias do militarismo na instalação de um processo de desmemória. Nelly Richard lembra que a dificuldade de retratar a dor por meio de palavras faz com que não se compreenda o sentido da ruptura estabelecida pelo regime. “A ditadura privou a experiência dos nomes disponíveis para comunicar a violência de mutilação” (RICHARD, 2002, p. 87). Na estética verbal, a escolha por uma escrita “em pedaços” não é aleatória ou inocente; o gesto dilui a tentativa de controle, desmente a uniformidade. “Somente uma narrativa precária do resíduo foi capaz de representar a decomposição das perspectivas gerais, das visões centradas, dos quadros inteiros” (RICHARD, 2002, p. 65).

A protagonista Lumpérica é um ser disperso, porém capaz de uma ação transformadora. Sua primeira experiência dolorosa acontece na praça noturna com a preparação de um ritual que se propõe a outorgar existência aos corpos dos mendigos, com o objetivo de controlá-los. A permissão para andar socialmente é dada pela identidade, nomear é o processo que reduz a existência a significantes mínimos: algumas letras, alguns números.

Vários símbolos de rituais do processo de tortura são resgatados na obra. O primeiro deles é o interrogatório, uma invasão de subjetividade que aparece com o sentido invertido, na forma de paródia. Segundo Nelly Richard, Diamela fez da dor uma forma de ingressar nas zonas da violência, uma identificação com o coletivo.

Em relação a esse romance, Diamela escreve o artigo “O marginal”, publicado em *Emergencias*, onde explica que o mais significativo de escolher esse eixo de sentido foi que, apelando a instâncias marginais, foi possível organizar algumas estruturas de significação:

[...] penso que talvez seja na estrutura onde verdadeiramente se situe o que possa se entender por marginalidade e o que marcou minha própria margem como escritora. A palavra e sua centralização ou descentralização, seu acordo estético seu jogo e sua trapaça e a torção, constituem dentro

do processo da escrita o maior desafio que devo afrontar. A esplêndida atividade condensada em contar histórias não está na linha de minhas aspirações, e por isso permanece fora dos meus interesses centrais. Mais importante para mim é amparar-me em todas as ambigüidades possíveis que me outorga o hábito de escrever com a palavra e a partir dela emitir umas poucas significações (*Emergências*, p. 172).

Seu interesse formal ou estrutural no texto surge do divagar, que lhe permite a fragmentação, a pluralidade, a aresta, as beiras, a dispersão, constantes em sua escrita. Interessa-lhe trabalhar com pedaços de materiais, com retalhos de vozes, explorar vagamente — (“[...] de maneira vagabunda”) — os gêneros, a falsidade, o simulacro e a verbalizada emoção. Esses elementos constituem seu espaço literário (p. 173):

[...] continuo pensando o literário mais como uma disjunção que como uma zona de respostas que deixem felizes e contentes aos leitores. O leitor (ideal) ao qual aspiro é mais problemático, com vazios, dúvidas, um leitor cruzado por incertezas. E ali a margem, as múltiplas margens possíveis marcam, entre outras coisas, o prazer e a felicidade, além do distúrbio e da crise (p. 174).

Referindo-se a outras margens, considera que seu ponto de choque estético e social está nos espaços esquivos, em certos lugares, naqueles em que o poder ou a norma, ou ainda o conchavo, tendem a ajustar contas que ao final sempre resultam desfavoráveis ou desfavorecedoras. Para ela, são exemplares os códigos dominantes chilenos nessa forma de marginalidade. Refere-se aos comportamentos excludentes ou redutores “[...] daqueles que, de seu anacronismo de classe ou de sua voracidade econômica, tecem determinantes de condutas, quando não estereotipadas, repressivas” (p. 173).

Mas, por trás disso, está uma das poucas convicções que me regem e que é a consciência de pertencer a um país com múltiplas dificuldades sociais, um país marcado pela desigualdade. Por essas desigualdades que experimentam homens e mulheres chilenos, e que já são viciosas, é que deposito meu único gesto possível de rebelião política, de rebeldia social, ao colocar uma escrita algo refratária à comodidade, aos signos confortáveis (p. 173).

Confessa que sua solidariedade política maior, irrestrita e até épica é com esses espaços de desamparo. Ela espera um maior crescimento social e flexibilidade nas estruturas de poder. *Los vigilantes*, romance escrito no México, lhe permitiu uma perspectiva maior do desamparo e das desigualdades sociais no contexto do que chama a cidade latina, onde observa as agudas divergências que afetam os habitantes mais vulneráveis, “aqueles que sofriam os efeitos do terrível desamparo das instituições, da indiferença dos novos sistemas políticos” e que traduz como cerco, solidão e margem (*Emergências*, p. 187).

A propósito de *Los trabajadores de la muerte* e de *Los vigilantes*, a crítica reconhece neles uma aproximação à tragédia grega, ao teatro da crueldade e do absurdo, ao neo-realismo ou ao expressionismo, um percurso textual, entre tragédia e caricatura, que nos revela sua aproximação ao esperpento, identificável em obras como as de Pasolini, Beckett, Faulkner, Joyce, Buñuel, por exemplo, com toda essa saga palimpséstica que antecede à produção secular da contemporaneidade. Nesse sentido, sua obra representa a evolução da tragédia com novas luzes.

Diamela Eltit concebe o fazer literário como um campo político de privilégio próprio da escrita, como outra aventura múltipla e irredutível onde “o que está no foco, no microscópio textual, são os poderes das estéticas e suas inter-relações com a virtualidade social, seja no desacato, seja na harmonia” (p. 187). Apaixonada pela ambiguidade, se reconhece seduzida por certos microrrelatos que contêm inúmeros gestos, ritos e simulacros estéticos que permitem a circulação rebelde de fragmentos das estratégias dos oprimidos pelas culturas oficiais:

O campo de trabalho literário que me convoca, enquanto produtora e leitora, contempla a fragmentariedade e a superposição de falas, contempla ainda o inacabado como estratégia narrativa e, como metáfora, contempla inclusive a estratégia da estratégia como palco de escritura, num ato de liberação dos sentidos e de proteção contra a ideologização da literatura (p. 187).

A propósito de Vaca sagrada

A partir do título do livro já se estabelece uma disjunção simbólica que representa signos contraditórios tanto no romance quanto na tradição cultural. Na tradição, no que se refere ao individual, aponta a mulher como herege ou como santa, como transgressora ou como submissa. No romance a imagem mais

forte da narrativa está centralizada na dor e no prazer em torno do sangue, como símbolo de vida e morte, de sensualidade, de escape da realidade perversa circundante, de dependência emocional, mas também de alguma forma de liberação:

Manuel estava detido no Sul e meu sangue conseguia suspender sua morte por uma noite. Nesse tempo iniciei o aprendizado de dormir pouco, tão pouco que pulavam todos os músculos do meu corpo. Era meu sonho ou as mortes. Pensava que se ficasse adormecida, eles iam morrer de forma massiva. Sofria uma espécie de desintegração, sentia que a cidade podia explodir por todas as partes [...]

[...] necessitava permanecer atada à violência para equipará-la a outra violência. Eram atos inúteis, extremos, constantes. Mas, chegava o sangue, todo o mês chegava o sangue e, nesse tempo, o sangue tinha perdido em mim qualquer categoria que não fosse sua irreversível conexão com a morte (ELTIT, 1991, p. 51).

Juliana de Jesus Amorim, no seu ensaio “No sagrado do sangue feminino: um olhar sobre *Vaca Sagrada* e o monólogo de Molly Bloom”¹⁸⁹, observa que Diamela Eltit institui no sangue menstrual o gozo inalcançável de seus significantes. O sangue denominado é fluido do gozo e descortina o real, ou seja, o indefinido. A narradora-personagem encontra na relação sexual com outro personagem, Manuel, o reverso significativo do tabu social, um gesto de rebeldia e liberdade na experimentação diferente do corpo, fora dos limites impostos pela sociedade. Os corpos encontram na violência e no extravasamento sexual uma forma de libertação. “Terrivelmente cálidos, nada conseguia nos deter. Nem meu sangue [...]. De pé, de pernas abertas, meu sangue corria sobre Manuel e essa imagem era interminável [...]. Manuel pedia que o contagiasse com meu sangue” (ELTIT, 2001, p. 24-25).

Diamela Eltit, na leitura de Juliana, busca nas representações simbólicas do sangue uma linha de fuga, o *rizoma* inapreensível, que cresce para baixo, longe dos olhos e do controle da Lei, o furo que possibilita, alegoricamente, o impossível, fugir à tríade edipiana, destruir o simbólico, matar o Pai. Tal busca é também percebida na metáfora mulher-vaca, que, ao criar uma metamorfose imaginária, liberta o corpo feminino e desconstrói sua forma submissa.

189 Disponível em: <unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/ancoxo/1/387/44>. Acesso em: 20 maio 2012.

Podemos interpretar a quebra desse tabu como a liberação ancestral de um dos ritos mais primordiais e bárbaros que ainda pesam sobre a sociedade. A mulher “suja” pelo seu próprio sangue, o grande paradoxo: o sangue da vida e do amor. Em contradição com o sangue da destruição, da tortura e da guerra.

Escrito setenta anos depois de Joyce, em 1991, o livro de Diamela, qualificado por ela de “novela do desencanto”, narra as experiências de corpos errantes que caminham pela cidade em busca de trabalho nas demandas das políticas neoliberais.

Da perspectiva histórica

A propósito do lançamento do romance *Impuesto a la carne* (Seix Barral, 2010), Diamela declarou numa entrevista: “Acredito que há um presente, porém, esse presente não pode separar-se nunca do seu passado”¹⁹⁰. Nessa obra resgata os ecos dos primeiros e trágicos protestos populares, como o de Santiago em 1905, no qual foram mortas mais de duzentas pessoas dos dois milhares que faziam manifestações em frente ao palácio de La Moneda devido ao aumento do imposto pela importação de gado argentino, também conhecido como o “imposto da carne”. Com pedaços históricos, ressonâncias do discurso anarquista e a constante repetição das perguntas “Quanto? Duzentos anos?”, oferece um novo exercício narrativo no qual também se revela seu olhar particular sobre o Bicentenário. “A história — diz — tem sido sempre uma fonte de perguntas, de questões literárias” (idem).

No relato, suas protagonistas, duas mulheres, mãe e filha única, deambulam durante duzentos anos por um hospital, o território simbólico da nação, pátria ou país hospitalar, onde um corpo médico impera com suas rotinas de rapina. Um pesadelo que mostra a luta das protagonistas em lenta agonia para conseguir sobreviver entre corredores, salas de espera, médicos indiferentes e até cruéis.

O hospital nos fez adoecer.

Nos enclausurou.

Nos matou.

A história nos infligiu uma punhalada pelas costas¹⁹¹.

190 © 2002 El Mercurio Online.

191 Original: “Nos enfermó de muerte el hospital. / Nos encerró. / Nos mató. / La historia nos infligió una puñalada por la espalda”.

Na alegoria do espaço hospitalar a escritora leva à cena o complexo tema dos laços mãe/filha, o poder e suas arrogantes arbitrariedades, os incômodos de uma história que liga o corpo “como epicentro onde todas as metáforas disparam e todas as linguagens se tornam possíveis” (CORNEJO)¹⁹². Para Sandra Cornejo, trata-se de outra “estrategista da existência”, no sentido em que Marguerite Duras afirma: “não se pode escrever sem a força do corpo”. O romance representa o esvaziamento de um organismo (um território) para conseguir dar testemunho, ainda que seja da precariedade de um corpo devastado.

Pela culpa do médico ficamos sozinhas no mundo, minha mãe e eu. O médico realizou-lhe uma terrível intervenção enquanto ordenava-lhe: não grite, não grite, se cale agora mesmo. E minha mãe, meio morta pela hemorragia, entregou-se ao seu desangramento. Nessas horas téticas para nós, minha mãe me diz que o médico quando soube que ia sobreviver olhou para mim (pela primeira vez) como se eu fosse uma produção da medicina, um simples e prescindível insumo ou um lixo médico. Observou-me com uma indiferença infame. Depois me mediu, me pesou e fez uma incursão antropométrica. Me olhou com uma arrogância técnica. Mas tínhamos nascido. Minha mãe nasceu anarquista. As duas nascemos anarquistas. Pelo sangue (idem).

Contrastando a lembrança com o presente, Diamela Eltit foi aprovada com honra¹⁹³. Sua aposta em vincular arte, vida e política permanece inalterada, assim como sua vocação pelo risco, como demonstra em *Por la patria* (1986), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002) e outros romances que incorporam elementos cinematográficos, que recorrem à colagem e que por vezes beiram a escrita automática¹⁹⁴, própria do surrealismo.

Porém, essas qualidades de sua obra têm lhe granjeado tantos adeptos como detratores. Os últimos dizem que Eltit não é capaz de contar uma história e que se esforça em escrever difícil. Sua postura é outra: observa que, aparentemente, se espera que a mulher responda a certos modelos dominantes. Muitos desses modelos parecem-lhe muito frágeis porque têm sido tão simplificados que se despojaram de seus matizes. “Não é o espaço do folhetim amoroso o único

192 Disponível em: <<http://www.eldia.com.ar/>>. Acesso em 31/05/2012.

193 Disponível em: <www.letras.s5.com/de190106.htm>. Escritora de Avanzada. Entrevista a Diamela Eltit. Alvaro Matus. Acesso em: 15 maio 2012.

194 El Mercurio *online*. 4 de noviembre, 2005.

possível para a mulher, nem o da abnegação irrestrita nem o do anedótico da liberalidade sexual. Mais importante me parece que é o desenvolvimento da constelação meditada de um pensamento que conecte o individual com o público, o subjetivo com o social” (*Emergencias*, p. 176).

Por outro lado, as opiniões negativas contrastam com o juízo de críticos renomeados como o de Julio Ortega, que assegura que seus romances se desenvolvem como um metadiscurso e sua escrita pode se comparar a uma rebelião que começa nas margens, mas termina acendendo toda a página: “Nessa combustão lemos as palavras que se salvaram e as mais certas”, escreveu na *Caja de herramientas*¹⁹⁵. Já Eltit explica que o “não se entende” atribuído a sua obra, aplicado também a alguns autores homens, talvez pudesse ser até uma frase prestigiosa, um desafio de leitura. “No meu caso terminou por ser um slogan determinista e excludente. O fato de tentar manter um discurso cultural, centrado nos dilemas que apresenta a escrita, tem-me dado a paradoxal fama de ser percebida como ‘muito intelectual’. E esse ‘muito intelectual’ não é de forma alguma lisonjeiro, mas antes, um modo de descartar um canal de comunicação”. Para a argentina María Moreno, entretanto, os livros de Eltit “têm conquistado um público fora dos clichês ditados pelo mercado para a literatura de gênero”¹⁹⁶.

Em relação aos conceitos sobre literatura e feminino e suas implicações com o feminismo, Diamela observa que, como escritora e como mulher, a escrita é um instrumento social e não pode ser sexualizada:

Parece-me, pois, redutor considerar, do ponto de vista da sexualidade biológica, a bipolaridade crítica de ler linearmente produções como femininas-mulheres e masculinas-homens. Meu interesse está, antes, em como se conformam corpos, mas corpos de escrita, com relativa independência do sexo do seu autor (p. 174).

O conflito descansa, a seu ver, nas condições do gênero, que passam especialmente pela administração dos poderes centrais e pelo que se entende como feminino que é o subordinado, periférico a esses poderes. Nesse contexto, observa — como metáfora e na esfera das convenções sociais — que existem escritoras masculinas em sua maneira de operar com os códigos e escritores que

195 Disponível em: <blogs.brown.edu/ciudad_literaria/category/caja>. Acesso em: 10 maio 2012.

196 El Mercurio *online*. 4 de noviembre, 2005.

descentram os centros (como Joyce) mais próximos da categoria do feminino. Nesse espectro, reconhece todas as intermediações, flutuações e limites (p. 175).

Entende que toda obra de arte tem uma representação na cena política de acordo com a administração dos seus materiais, segundo os sentidos que irradia.

Acredito que certa teoria e crítica feministas procuram elucidar gestos de crise ou de resistência ou a qualidade do sujeito em algumas produções escritas por mulheres. E isso é importante. Porém, existe outra modalidade crítica na qual se avalia qualquer obra literária de mulheres a partir de uma leitura sociológica. Não me convence essa racionalização, pois, pode acontecer que as mulheres escritoras comecem a habitar num grande *ghetto*, numa melhor periferia, competindo entre elas, mas, mesmo assim, o sistema central pode permanecer intocado (p. 175).

Em *Emergencias* registra que entre os grupos desfavorecidos diante dos diversos poderes a mulher não é a única; estão aí também as minorias étnicas, sexuais, econômicas com conflitos semelhantes e, ainda que se sinta comprometida com cada uma das lutas simbólicas e civis para melhorar a situação da mulher, não pretende ser uma pregadora para corrigir os hábitos nacionais, nem os gestos públicos ou privados. Sua aspiração se concentra em escrever com liberdade. Em 1993 escreveu: “O único que posso fazer diante de tantos detalhes irônicos ou malignos ou injustos que cercam a mulher que escreve é, precisamente, tentar escrever meus livros com liberdade, sem cair em programas — nem complacentes nem redentores — e lutar para que sejam publicados” (p. 176).

Sua luta para publicar está agora colhendo seus frutos.

Referências

- ELTTT, Diamela. *Emergencias*. Escritos sobre literatura, arte y política. Santiago, Chile: Grupo Planeta, 2000.
- _____. *El Padre Mio*. Santiago, Chile: Francisco Zegers Editor, 1989.
- _____. *Lumpérica*. Santiago, Chile: Seix Barral/Biblioteca Breve/Grupo Editorial Planeta, 1998.
- _____. *Vaca sagrada*. Santiago, Chile: Planeta Biblioteca del Sur, 2002.
- _____. *Impuesto a la carne*. Santiago, Chile: Seix Barral, Biblioteca Breve, 2010.
- ORTEGA, Julio. Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit. *La Torre*,

v. 4, n. 14, p. 229-241, 1990.

PADUA AMORIM, Juliana de Jesus. *Os corpos que restam*. Fragmentos da dor e do gozo em Lumpérica e Vaca Sagrada. Signos marginais na poética de Diamela Eltit. Dissertação de Mestrado, Brasília, UnB, 2009.

RICHARD, Nelly. Women's Art Practices and the Critique of Signs. *Beyond the Fantastic*. Contemporary Art Criticism from Latin America. [S.l.: s.n.], 1996. p. 145-151.

_____. Postmodern Decentrednesses and Cultural Periphery: The Disalignments and Realignment of Cultural Power. *Beyond the Fantastic*. Contemporary Art Criticism from Latin America. [S.l.: s.n.], 1996. p. 152-269.

_____. *Intervenções críticas*. Arte, cultura, gênero e política. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Boom. Posboom. Posmodernismo. 6. ed. Madrid: Cátedra, 1999.

Referências eletrônicas

AVELAR, Idelber. Alegorias de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Disponível em: <idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>. Acesso em: 20 maio 2012.

CORNEJO, Sandra. *Impuesto a la carne*. La fuerza del cuerpo. Disponível em: <letras.s5.com/dee070211.html>. Acesso em: 30 maio 2012.

MARDONES, Bernardita Llanos. *El sujeto explosionado*: Eltit y la geografía del discurso del padre, ensayo sobre El padre mío. *Literatura y lingüística*, n. 10, 1997. Acesso em: 20 maio 2012.

PADUA AMORIM, Juliana de Jesus. No sagrado do sangue feminino: um olhar sobre *Vaca Sagrada* e o monólogo de Molly Bloom. Disponível em: <unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/387/44>. Acesso 20 maio 2012.

2002 El Mercurio Online.

Disponível em: <http://www.eldia.com.ar/>. Acesso em: 31 maio 2012.

Disponível em: <www.letras.s5.com/de190106.htm>. Escritora de Avanzada. Entrevista a Diamela Eltit. Alvaro Matus. Acesso em: 15 maio 2012.

El Mercurio *online*. Acesso em: 4 nov. 2005.

Disponível em: <blogs.brown.edu/ciudad_literaria/category/caja/>. Acesso em: 10 maio 2012.

GOTAS NO ESPELHO

Maria Antonieta Pereira
UFMG

A quién prefieren obedecer? A los brasileiros o a los porteños?
Bernabé Rivera

También la espada sabe escribir historias de cruenta hermosura.
Josefina Péguy

Enquanto romance que trabalha propositalmente nas lacunas da História pátria, *¡Bernabé, Bernabé!*, do escritor uruguaio Tomás de Mattos¹⁹⁷, ao mesmo tempo que registra fatos dignos de memória, provoca descompassos ficcionais capazes de questionar os relatos fundadores. Segundo falso prólogo de 12 de outubro de 1946, assinado por um misterioso M.M.R., o romance teria sido originalmente escrito por Josefina Péguy. Personagem culta e crítica, Josefina se interessava pela pesquisa histórica de seu país e, como proprietária do Arquivo Narbondo, acumulava dados sobre o coronel Bernabé Rivera, um dos responsáveis pela configuração da nacionalidade uruguaia. Convidada por Federico J. Silva, diretor do semanário *O Indiscreto*, a recontar os momentos cruciais da vida e morte do coronel, Josefina Péguy teria desenvolvido uma escrita epistolar e reflexiva sobre os confusos episódios de Salsipuedes e Yacaré-Cururú, nos quais, respectivamente, são assassinados os índios charruas e Bernabé Rivera. Dessa forma, uma suposta carta feminina, escrita em setembro de 1885, narra os anos de 1831/32, em que o caudilho Don Fructuoso Rivera e seu sobrinho Bernabé exterminaram os indígenas como uma forma de destruir as fronteiras econômicas e culturais internas que desafiavam uma concepção hegemônica de nacionalidade.

Pertencentes do grupo indígena dos Guaicurús do Sul, os índios charruas eram parentes de minuanos, pampas e tapes, que, vivendo ao longo da margem esquerda do Rio da Prata, tiveram importante papel nos incontáveis conflitos

197 MATTOS, Tomás de. *¡Bernabé, Bernabé!* 2. ed. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1995.

étnico-culturais do processo de povoamento da região Cisplatina. Sendo a tribo dos charruas a “mais forte e belicosa de todas”¹⁹⁸, coube-lhe resistir à dominação branca com o mesmo vigor com que se apropriou de tecnologias europeias, tornando-se imbatível na equitação e tendo, a partir da manufatura do couro, desenvolvido o laço e a boleadeira, importantes artefatos de uso campeiro, na vida pastoril e na guerra. Por outro lado, perambulando pelos territórios fronteiriços de Uruguai, Brasil e Argentina e recebendo o combate indiscriminado dos donos de terra da região, os charruas se dedicavam ao roubo de gado, à matança de estancieiros e à destruição de povoados, constituindo um significativo impedimento para que a terra uruguaia fosse unificada por uma cultura que, embora mestiça, guardava fortes traços europeus. Tais concepções hegemônicas apresentavam um caráter universalizante que imediatamente se tornaria excludente, já que era de sua natureza a invenção de leis gerais de funcionamento do social, sob as quais jazia o conceito de *essência cultural*, ou *espírito nacional*, que funcionava efetivamente como uma proposta de uniformização político-ideológica.

O modelo de Estado nacional latino-americano desenvolveu-se a partir de critérios ainda marcados por uma mentalidade fortemente medieval, com a primazia da posse de grandes extensões de terra, da organização senhorial do poder e da catequese jesuítica, sobre outros expedientes de conquista. Esses instrumentos de dominação justificaram uma política de tal forma hostil à população autóctone que as estratégias de exclusão rapidamente se transformaram em cruzadas de extermínio. No caso do Uruguai, Bernabé Rivera cumpriu o papel que, historicamente, lhe foi delegado por sua classe e seu tempo — através de enfrentamento, astúcia e traição, procurou destruir as fronteiras internas da jovem República uruguaia, colaborando, assim, para os esforços de homogeneização étnico-cultural no sul do continente.

198 Na obra *Contribuições para a história da guerra entre o Brasil e Buenos Aires*, cujo autor se autodenomina apenas “Uma testemunha ocular”, os índios charruas são assim descritos: “Têm eles estatura média, cor amarelada, parecendo coberta de fumaça; de olhos pequenos e vivazes, e de agilidade incrível na corrida e na luta, podem competir na carreira com os cavalos mais velozes e segurá-los e montá-los sem freio, mantendo-se firmes por mais que o animal corcoveie e procure lançar ao chão o cavaleiro. [...] O único sentimento que manifestam, ainda que de modo bárbaro, é o da perda dos pais e maridos, que manifestam cortando as falanges dos dedos, começando pelo mínimo, ferindo o peito e os flancos com golpes de lança, ou fazendo fundas incisões nos braços, do cotovelo ao ombro [...] Não têm asseio algum tanto na roupa, como no corpo, que trazem sujíssimos”. Muitas dessas características foram cuidadosamente exploradas no romance de Tomás de Mattos, despertando uma memória nacional que releu, de forma apaixonada e polêmica, a relação entre o riverismo, o genocídio charrua e a constituição da nacionalidade.

No início do século XIX, os países que hoje formam o Cone Sul estavam em franco processo de guerras de independência, ou de consolidação de fronteiras e de um poder central. Um exemplo disso é o Brasil do Primeiro Império, que, entre 1835 e 1841, enfrentou cinco grandes conflitos armados: Cabanagem, Levante Malê, Sabinada, Balaiada e Farrapos. Todos esses movimentos ocorreram nas regiões Norte e Nordeste do país, exceto o último, que, ao se deflagrar no Rio Grande do Sul, nos interessa de perto na medida em que indica uma tendência relevante dos costumes bélicos cisplatinos: a inevitável transformação dos conflitos nacionais em guerras internacionais. Tais circunstâncias permitem compreender o passado que *¡Bernabé, Bernabé!* atualiza e no qual se pode verificar a existência de interesses cisplatinos extrapolando as fronteiras das nações. Nesse caso, as muitas conturbações políticas do Sul — como a disputa de portugueses e espanhóis pela posse da navegação no Rio da Prata, a política expansionista de Argentina, Brasil e Paraguai, a experiência jesuítico-indígena dos Setes Povos das Missões e a Guerra do Paraguai — marcaram profundamente a História uruguaia.

Dominado ora por Buenos Aires, ora pelo Império Brasileiro, anexado por D. João VI e invadido por Alvear, nos séculos XVII a XIX¹⁹⁹, o Uruguai foi se constituindo como um lugar de fronteira, de passagem instável entre as culturas portuguesa e espanhola e suas respectivas descendências. Sobre isso, afirma Hugo Achugar:

Na verdade, só começamos a ter sentido quando nos convertemos em limite, em zona de disputa entre duas culturas e dois impérios; quando decidimos, em realidade quando os europeus decidiram, que os pobres

199 Para os portugueses, o fato de o Rio da Prata ter suas nascentes no Brasil tornava-o “o grande conduto para o comércio da colônia portuguesa, sendo imprescindível a sua posse. E para a realização desse objetivo, em princípios do ano de 1680, uma expedição chefiada pelo comandante português D. Manoel Lobo desembarcava à margem desse estuário, fundando, nas proximidades das Ilhas de São Gabriel, uma pequena colônia [...] que foi denominada Colônia do Sacramento”. (Cf. *Contribuições para a história da guerra entre o Brasil e Buenos Aires*, p. 35). Sendo um de seus objetivos impedir a dilatação do império espanhol em território brasileiro, essa primeira ocupação do solo também funcionou como um dos importantes núcleos populacionais do futuro Uruguai. Ameaçados, por sua vez, pela presença portuguesa, os portenhos imediatamente atacaram e destruíram a colônia. Em 1816, apoiado pela Inglaterra e pretextando temor de invasão napoleônica na região do Prata, D. João VI aproveitou-se do envolvimento da Argentina com suas próprias disputas internas e anexou o território uruguaio ao Brasil, chamando-o de Província Cisplatina. Em 1825, o uruguaio Lavalleja desembarcou na região e, com a ajuda de Buenos Aires, declarou-a pertencente à República das Províncias Unidas do Rio da Prata, atual Argentina. Em resposta, o Brasil guerreou contra a Argentina até 1828, quando, por intervenção inglesa, brasileiros e portenhos reconheceram o novo país, sob o nome de República Oriental do Uruguai.

infelizes dos índios haviam comido Solís e dominavam um território de valor (relativo, mas afinal valor). Desde o início fomos campo de batalha entre europeus e americanos, entre bárbaros e civilizados, entre espanhóis e portugueses, entre argentinos e brasileiros²⁰⁰.

Diferentes e aliadas, semelhantes e inimigas, já que herdeiras dos seculares acordos e desacordos entre Portugal e Espanha, desde a Península Ibérica, as nacionalidades brasileira e argentina estabeleceram relações de amor e ódio em que as delimitações de fronteiras, os tratados comerciais e os pactos de guerra não eliminavam, e muitas vezes até recrudesçam, a rivalidade, a desconfiança e o combate. Pomo dessa discórdia, o Uruguai confinava com ambos os países e, embora pertencente à família hispano-americana e sob grande influência portuguesa, sua origem parcialmente portuguesa e a extensa fronteira com os gaúchos também o aproximavam do Brasil.

Forjadas, portanto, a partir de muitas frentes de combate geográfico-cultural, as questões relativas à nacionalidade uruguaia não se deveram apenas às divergências internas mas, invariavelmente, envolveram também as relações de vizinhança. Em tal contexto, *¡Bernabé, Bernabé!* constitui um relato tipicamente uruguaio, pois seu caráter interdisciplinar e transnacional, além de mesclar diferentes histórias e etnias, também indica a mobilidade das fronteiras das nações. Ao ser apropriado por Argentina ou Brasil, o território uruguaio funcionava como elemento que permitia, alternadamente, a elasticidade de ambos os impérios. Nesse processo, também ele se deslocava entre leis, linguagens e valores conflitantes. O massacre dos charruas configura, assim, um episódio que narra a consolidação do modelo nacional *criollo* na Banda Oriental e também remete à lenta formação dos Estados nacionais nos países vizinhos, especialmente no Brasil e na Argentina. Contudo, o fortalecimento da autonomia dessas nações deveu-se não só às guerras civis, em que exterminaram as populações indígenas²⁰¹, mas também aos embates entre as próprias nacionalidades cujo exemplo clássico é a

200 ACHUGAR, Hugo. *La balsa de la Medusa* — ensayos sobre identidade, cultura y fin de siglo en Uruguay. Montevideo: Trilce, 1992.

201 Também na tradição literária brasileira, a destruição física e cultural dos índios constitui um tema frequente, especialmente a partir de obras românticas, como *Iracema*, de José de Alencar, e certos poemas nativistas de Gonçalves Dias. No Modernismo, a questão é retomada por *Macunaima*, de Mário de Andrade, e pela antropofagia cultural de Oswald de Andrade. Mais recentemente, os romances *Maíra*, de Darcy Ribeiro, *Quarupé* e *A expedição Montaigne*, de Antônio Callado, também são bons exemplos do mesmo fenômeno.

Guerra do Paraguai. Tendo sido o maior conflito armado do continente, essa luta mobilizou longamente as populações de cada território nacional, nelas encorajando as ideias de pertencimento a um país. O inimigo comum estimulou a defesa de símbolos, fronteiras, costumes e idiomas nacionais e revigorou o modelo democrático. Tais acontecimentos resultaram, na Argentina, num processo civilista, reforçado pela eleição de Sarmiento para Presidência da República, enquanto, no Brasil, o modelo republicano nascia pela ação dos militares vitoriosos, reforçando o militarismo como forma de poder político. Os reveses cisplatinos foram desenvolvendo arrivismo e instabilidade nas fronteiras, exacerbando nomadismo e violência nos pampas e estimulando uma cultura bélica, cuja barbárie repercutia, de uma forma ou de outra, nos centros urbanos onde se decidia, em nome da democracia e da civilização, a vida das nações.

Sendo assim, *¡Bernabé, Bernabé!* foi escrito para um leitor uruguaio — e talvez rioplatense — não só familiarizado com eventos e personagens locais, mas também participante de um imaginário nacional onde o Império brasileiro é recordado como uma ameaça pairando sobre a Banda Oriental e, nesse sentido, servindo de álibi para o genocídio dos charruas. Isso fica explícito quando don Fructuoso Rivera, primeiro presidente da República uruguaia, reúne todas as tribos indígenas com o objetivo de exterminá-las, mas argumenta que as convocou para combater o Brasil.

Como pretexto para justificar a reunião de todas as tribos, don Frutos escolheu a conveniência de discutir e entrar em acordo sobre o assentamento dos charruas em uma só região, a provisão de gado suficiente para satisfazer folgadoamente seu consumo e a necessidade de que, em troca dessas regalias, os índios cooperassem em uma invasão fulminante ao Brasil. Por esse ataque, o Estado recuperaria o território tomado pelos brasileiros e, se tomasse força ou partido dos republicanos, se fomentaria a independência do Rio Grande do Sul, com o que se separaria nossa República do sempre perigoso Império. Haveria, além disso, um grande botim de guerra que incluiria a recuperação do gado que os brasileiros nos vinham roubando há séculos. De uma parte desse botim, sairia o gado para os charruas. Quanto ao resto, o Estado, se recuperasse total ou parcialmente seu verdadeiro território, não teria inconveniente em destinar-lhes uma considerável quantidade de terras públicas, cuja extensão estava disposto a acertar, em conselho com todos os caciques²⁰².

202 MATTOS. *¡Bernabé, Bernabé!*, p. 65.

Esse fragmento do romance pode ser considerado uma síntese da História da região cisplatina na medida em que certos traços evocados, típicos do Uruguai, também dizem respeito ao sul do Brasil e à Argentina. Nesse sentido, a repartição territorial torna-se, em si mesma, uma proposta irônica, já que pretende ignorar os indígenas como os verdadeiros proprietários da terra. O assentamento desses donos primitivos e a criação de gado trazem à cena as grandes extensões do pampa, território supranacional onde floresceu a cultura gaúcha/gaucha²⁰³. No discurso de don Frutos, o mesmo Uruguai que, num desafio ao Império brasileiro, reivindica as terras e o gado desapropriados, também planeja a convivência pacífica numa fronteira em que existisse um Rio Grande independente. A nação imaginada pelo caudilho estrutura-se dentro de um modelo republicano em que era possível reconhecer identidades em território inimigo e, ao mesmo tempo, considerar estrangeiros e passíveis de extermínio os que habitavam a Banda Oriental.

Os argumentos de Frutuoso Rivera fundam uma linhagem à qual se filia Bernabé na medida em que ele não só empreende uma tenaz caçada aos índios mas também desencadeia a matança de missioneiros recém-saídos de Sete Povos, quando as terras das Missões foram devolvidas ao Brasil. Nesse sentido, as exortações de Bernabé Rivera, dirigidas a seus soldados nos momentos difíceis da batalha — “Vamos, rapazes!... Não afrouxem!... Já pegaremos esses cachorros! Já pegaremos!” — são secundadas por uma voz aparentemente anônima, que funciona como um comando militar proveniente de don Frutuoso Rivera, da ideologia “civilizatória” ou do caudilhismo internalizado: “Dá-lhe, Bernabé! Exija de seus homens. Não lhes dê moleza, Coronel! Você já vai pegar Polidoro. Já vai pegá-lo e dessa vez não escapará. Porque até hoje quem pôde com você,

203 No Brasil, a palavra *gaúcho* corresponde ao termo *gaucho*, do Uruguai e da Argentina. Tendo sido desenvolvida ao longo dos séculos XIX e XX, a palavra inicialmente se referia “ao indivíduo desordeiro” que, entre outros qualificativos, era também chamado de gaudério, vagabundo, guia, agregado, jogador, peão, *moço* perdido, espião, índio, bêbado, centauro, ladrão, desertor, bandoleiro, facínora, ginete, contrabandista, foragido, errante, domador, peleador, atrevido, temido, paisano e, no Uruguai e na Argentina, *criollo*. No Brasil, o termo acabou nomeando todo brasileiro nascido no Rio Grande do Sul. Com a mudança de suas funções sociais, *gaúcho/gaúcho* passou a ser “militar, dragão” ou “peão/trabalhador”. O gaúcho é fruto das pradarias livres dos três países e da mestiçagem de portugueses, espanhóis e índios. Na sua composição étnica estão presentes também “o negro introduzido pelo porto de Buenos Aires, em 1585, e/ou os paulistas tropeiros que vêm do sudeste do Brasil e mais tarde [...] todos os colonos europeus que [ali] chegam”. Cf. ZATTEA, Véra Stedile. *Gaúcho: iconografia* (séculos XIX e XX). Porto Alegre: Palotti/MEC/Universidade de Caxias do Sul, 1995.

Bernabé?”²⁰⁴. Enganados e destruídos, também os missioneiros eram considerados, como os charruas, “um foco que perturbava as relações [com o Império]”²⁰⁵. Segundo a narrativa de Josefina Péguy, eles seriam excelente pretexto para a intervenção militar brasileira na Banda Oriental.

As constantes investidas do Estado contra setores da população são respondidas, na obra de Tomás de Mattos, pelas vias tangenciais da ficção, que privilegiam vozes dissonantes relativamente ao discurso oficial de fundação. A réplica romanesca não só estabelece infrações da temporalidade sucessiva como também emana dos lugares inseguros da narração feminina, das etnias recalcadas, das conjunções entre as línguas espanhola e portuguesa e, principalmente, das inumeráveis perguntas que o romance dirige à História sabendo que não obterá respostas definitivas ou satisfatórias. O ritmo assíncronico desse discurso é monitorado por uma voz narradora que observa os guerreiros com o mesmo olhar escandalizado com que Andrômaca percebia nos aqueus nada mais que “bestas depredadoras”²⁰⁶. Talvez por isso, *¡Bernabé, Bernabé!* constitua uma narrativa estruturada a partir de sentidos parciais, análises obscuras e várias hipóteses, entre as quais a mais significativa se refere à apresentação do índio Sepé como provável assassino de Bernabé Rivera.

O último cacique charrua, que consegue escapar das armadilhas riveristas e sobreviver a Bernabé, configura uma amostra dos dilemas linguísticos e históricos que movem a narrativa. José Pedro Narbondo, marido e interlocutor de Josefina Péguy, considera a hipótese de que Sepé e Polidoro — o cacique que Bernabé perseguiu até cair em seu cativeiro e ser morto por ele — seriam a mesma pessoa. Chamando a atenção para a estranheza do uso do nome Polidoro naquelas paragens indígenas, Narbondo assevera que nem os filhos dos maçons brasileiros tinham nome tão raro, recolhido na Grécia antiga e na Itália renascentista e barroca. Ao ressaltar a estranheza do índio, Narbondo destila no leitor a desconfiança necessária para considerar que também o cabo Joaquín poderia ser uma terceira máscara do mesmo homem e assassino. O desdobramento do personagem cria um problema insolúvel e, dessa forma, estimula as constantes interpelações da narradora à História, através do suposto diálogo epistolar que ela mantém com Federico Silva. Quando, sob efeito de um delírio alcoólico, Sepé afirma ter matado Bernabé Rivera, também parece descartar a hipótese de que usaria pseudônimos para escon-

204 MATTOS. *¡Bernabé, Bernabé!*, p. 95.

205 MATTOS. *¡Bernabé, Bernabé!*, p. 119.

206 MATTOS. *¡Bernabé, Bernabé!*, p. 28.

der o crime. Contudo, sua insistente litania — “Sepé não foi; foi Polidoro” — tanto pode indicar que o Sepé-testemunha incrimina o Polidoro-assassino, como pode significar a confissão do crime e a autodefesa de uma mesma pessoa que usa dois nomes próprios simultaneamente, e se percebe ora como um indivíduo, ora como outro. De qualquer forma, nomeando-se “Sepé” e falando de si como se fosse um *outro*, o cacique charrua fala de um *ele* e portanto também fala como um outro falaria dele. A rejeição do pronome *eu* parece significar a impossibilidade de o sujeito se reconhecer, exceto enquanto discurso do *outro*. Ao mesmo tempo, essa contradição também revela a sutileza das culturas subalternas na sua resistência aos processos hegemônicos, dinâmica em que também se insere o possível desdobramento de Sepé num terceiro figurante, o cabo Joaquín.

A enunciação obsessiva de Sepé/Polidoro é reiterada por outra fala: o par de nomes “¡Bernabé, Bernabé!”, que chama, saúda, renega e rememora o protagonista. Usado em diferentes situações narrativas, o vocativo insere-se na dubiedade generalizada do romance, já que se presta à expressão de um sujeito centrado em si mesmo, que se compreende e à pátria como extensões um do outro, apesar de dizer que ela “não é objeto de herança”²⁰⁷. Ao desenvolver uma biografia ficcionalizada de Bernabé Rivera e eleger para seu título o nome próprio do coronel, o romance indica como uma parcela significativa da população uruguaia mirou-se nesse sujeito civil, reconhecendo nele uma forma de construir o relato da identidade nacional. Personagem da História, Bernabé congrega em si os recursos narrativos de que Mattos necessita para ressemantizar essa mesma História e, dessa forma, alterar os pontos de vista sobre a formação do Estado nacional e sobre o próprio papel da literatura finissecular.

“¡Bernabé, Bernabé!” perpassa o romance como uma linguagem polissêmica que vai se adequando aos contextos do relato e, ao mesmo tempo, modificando-os. A expressão é introduzida pela narrativa do indiozinho que, observando a aclamação da tropa ao coronel vencedor da batalha de Sarandí, contra os brasileiros, opta por ser batizado com o nome Bernabé. Situação semelhante ocorre quando Rivera rompe com o portenho Alvear e, aclamado por valentes soldados, inicia a organização de um exército oriental independente. Mais tarde, ao ser aprisionado pelos charruas, o próprio Bernabé grita o nome que já se tornara uma lenda, no que é acompanhado pelos índios. Nesse estranho diálogo, o vocativo funciona como uma senha contraditoriamente compartilhada por

207 MATTOS. *¡Bernabé, Bernabé!*, p. 32.

inimigos. Transformado no soluço bêbado de Frutuoso Rivera ou no silêncio viúvo da brasileira Manuela Belmonte, o nome de Bernabé Rivera significa também, na estrutura do romance, o grito de guerra e liberdade da jovem nação, a derrota de certo caudilhismo, a ausência do amante, o genocídio dos índios e os primeiros reveses da instalação da República nos países do continente.

Além disso, a polifonia do nome desafia Josefina Péguy a narrá-lo, instiga Tomás de Mattos a escrevê-lo e incomoda seus leitores de tal forma que provoca no Uruguai novas e acirradas contendas²⁰⁸. Dessa vez, no entanto, trata-se de um combate simbólico, em que o vigor com que as críticas acadêmica e jornalística respondem à provocação de Mattos bem aponta o riverismo e o massacre dos charruas como feridas racionais ainda não cicatrizadas. Além disso, a proposta romanesca de *¡Bernabé, Bernabé!* ultrapassa as fronteiras uruguaias e convoca brasileiros e argentinos a também participarem de uma discussão que busca ressignificar a memória herdada pelos cidadãos do Cone Sul, especialmente no que se refere à transnacionalização da cultura gaúcha. A polêmica recepção do relato redesenha, mais uma vez, as fronteiras internas da nação, agora definidas não pelo corte da espada ou pelo traçado geográfico, mas pelo risco do texto. Na estampa incerta desse mapa cultural, o escriba e seus leitores refundam²⁰⁹ a cidade letrada como uma forma de resistir a seu uso equivocado pelo relato estatal, em torno do qual, conforme já observou Angel Rama, ela gravita.

Conectada ao solene discurso da História pátria, a linguagem do romance vai dilapidando suas certezas pela recorrência a lapsos de memória e restos de consciência que funcionam como vestígios de um passado a ser compreendido. Recupera, assim, outras formas culturais que circulavam nos porões das instâncias decisórias e que, por isso mesmo, exerceram uma secreta e determinante influência

208 A imprensa uruguiaia saudou com entusiasmo a publicação de *¡Bernabé, Bernabé!*, seja porque a obra corrige o silêncio sobre a matança dos charruas, seja porque discute o processo de ascensão e queda dos Rivera. Considerado pela imprensa especializada como “o melhor romance histórico do último meio século” e pelos escritores uruguaios como “o melhor livro do ano”, o texto de Tomás de Mattos também foi ganhador do “Bartolomé Hidalgo”, prêmio da crítica literária para o melhor romance do biênio 1987-88. Além disso, o romance despertou uma viva polêmica no interior das críticas acadêmica e jornalística a respeito de temas como o caráter heroico ou não de Bernabé Rivera, a tutela de portenhos e brasileiros quanto ao Uruguai, o exílio de José de Artigas no Paraguai e a perseguição de charruas e missionários.

209 Para Florencia Garramuño, “difícilmente pode se encontrar uma crítica mais lapidar à conquista que os romances que a reescrevem; ou uma deslegitimação do discurso nacional tão violenta como a que constrói, por exemplo, *¡Bernabé, Bernabé!*”. Cf. GARRAMUÑO, Florencia. *Genealogías culturales* — Argentina, Brasil e Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991). Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1997. p. 135.

em muitos momentos da História do Cone Sul. Entre tais formas, sobressaem as referências aparentemente secundárias à presença dos anglo-saxões nos eventos cispatinos, seja através do *terrateniente* Diego Noble, que ofereceu dinheiro e ajuda ao governo a fim de que ele desterrasse os charruas para as longínquas regiões da Patagônia, seja através de um chefe indígena com o incrível nome de Brown.

Entretanto, as mesclagens culturais mais importantes ocorrem entre as línguas espanhola e portuguesa. Muitos são os vocábulos que transitam de um idioma a outro sem alteração — como *cachorro* e “*corpo fechado*” — enquanto outros — *brasileiros* e *guri* — sofrem adequações fônicas e gráficas e, rigorosamente, passam a não pertencer nem ao português nem ao espanhol, mas a configurar uma terceira língua que informalmente chamamos de “portunhol”. Também marcado pela mobilidade das fronteiras culturais no Cone Sul, esse singular idioma constitui um importante elemento composicional do romance de Mattos enquanto curioso paradoxo linguístico. Se, de um lado, ele permite as trocas de informações entre riograndenses, uruguaios e argentinos, por outro lado, estabelece sentidos difusos, equívocos e dificuldades interpretativas, estimulando assim uma permanente atividade de tradução. Língua feita de mesclagens e retalhos de sentidos, ela convoca personagens e leitores a recrudescerem a desconfiança, a atenção aos detalhes e ao giro das significações e, ao mesmo tempo, a se exercitarem na cooperação comunicativa, como se pode deduzir a partir do fragmento abaixo:

Pero Melchor no pudo traducir la mayoría de las frases y lo que dudosamente entendió, lo malinterpretó: “a mais absoluta seguridade” / Bernabellino” / “istos arredores” / “chegar até ista sua casa” / “não somente a fim de procurar refúgio” / “grande abraço” / “já que nao é somente um amigo, senao, sobretudo, um irmao e compadre”. [sic]

Melchor estaba seguro de que el misionero, en la primera parte de su parlamento, le dio la más absoluta certeza de que Bernabé no podía haber sido visto en todos esos alrededores y que, de inmediato, desentendiéndose del perseguido, se había entretenido en dispensarle a él, muy lusitanamente, la más obsequiosa bienvenida, ofreciéndole la casa, prometiéndole refugio, y reclamándole — apenas se apease, sin duda — un gran abrazo, porque más que un amigo lo consideraba, sobre todo, un hermano y compadre.

Al apearse y comprobar la fría recepción del mestizo Gerónimo, que apenas le tendió la mano derecha, recién le pasó a Melchor por la cabeza que las grandes protestas de amistad y fraternidad estuviesen referidas a Bernabé²¹⁰.

210 MATTOS. *¡Bernabé, Bernabé!*, p. 48.

Com essa linguagem duvidosa e fronteira, Josefina Péguy constrói um gênero incerto que vacila entre o texto epistolar, a crônica jornalística, o tratado histórico, a biografia e o romance. Opondo-se à necessidade de esquecimento presente na metanarrativa histórica, a narradora reacende vozes obscuras e ressemantiza acontecimentos, recuperando-os nos relatos orais de seu pai, seu marido, do soldado Gabiano e do charrua Sepé. Ao narrar o que ouve, Josefina recorta o discurso masculino e positivista com a lâmina da dúvida, da suspeição e da perplexidade. Investigando cartas e fotos antigas, ela apresenta uma nova versão do nascimento das nações latino-americanas, dando-lhes como parteiras a violência, a ousadia e a traição.

Essa história de segunda mão — contrabando do sentido nas fronteiras culturais — tem o grande mérito de provocar dissensos, no Uruguai e fora dele, como se fosse uma herança guaicurú-charrua que resistisse à significação instituída. A velha discussão entre civilização e barbárie mostra que, se Roma continua vencendo Cartago, é possível a proposição de outras situações narrativas que disseminem a revisão dos cânones literários e historiográficos e, portanto, do próprio conceito do que seja um processo “civilizatório”. Assim, embora Josefina tenha forjado um olhar histórico a partir de relações estreitas com Urquiza, Mitre e os Rivera, entre outros, ela também percebe as metanarrativas através das leituras de Homero, Sófocles e Maquiavel. Dessa forma, o relato dos fatos reais é circunstanciado pela ficção épica e dramática e pela perspectiva suspicaz de uma narradora cujo príncipe já morreu. A presença de nomes falsos, vácuos narrativos, silêncios e encenações constitui as muitas formas assumidas pelo método de investigação de uma historiadora-romancista que desestabiliza as narrativas redondas, fechadas em si mesmas na completude serena e autoritária de quem ganhou a batalha do sentido.

As cenas finais do romance aproximam, no espaço físico da página e através da morte, os personagens principais. Prisioneiro dos charruas e torturado por eles, Bernabé Rivera é encontrado morto e destroçado, com a cabeça mergulhada numa poça d’água imunda. Também Sepé estertora e dirige seu último olhar, através da porta aberta, ao quarto traseiro do cavalo Viguá. Contudo, é na agonia conturbada de Josefina Péguy que as últimas percepções de Rivera e Sepé se suplementam mutuamente, configurando um terceiro sentido. Num movimento de súbita clarividência, a narradora percebe a luz intensa da vida brilhando “sobre o manso quarto de [seu] tordilho” e, logo a seguir, um espelho cada vez mais próximo apresenta-lhe o próprio rosto, manchado com seu sangue

— “o rosto de um homem que morre e se afoga na escassa fundura de uma água fétida e amarga, que nem sequer os cães lamberiam” .

A poça de barro e o quarto de tordilho, ao funcionarem como superfícies que refratam as imagens da História, ao mesmo tempo denunciam as relações especulares que durante toda a trama circularam entre a narradora, o protagonista e seu antípoda. Assim, ao término de sua vida ficcional, eles propõem o começo de uma nova História, onde as discrepâncias entre crenças, etnias, gêneros e culturas se afoquem na lâmina fina do espelho. Retirados simultaneamente da cena da ficção e da História, sem respostas e expectantes, eles mostram a seus leitores como a adubagem do campo liso do espelho foi realizada com gotas de sangue, pranto, água e luz. Minúsculas e replicantes, essas sementes da vida e da morte indicam a possibilidade de se refazer o sentido da narrativa dos fatos reais. Nesse caso, “*¿Bernabé, Bernabé!*” propõe a refundação da pátria e da civilização, pela inclusão dos excluídos da História, daqueles cuja voz deve permanecer contando histórias que sirvam de impedimento a novas exclusões. Por isso, o prólogo do romance, ao ser referir à Nuremberg de 1946 e receber a data de 12 de outubro, o dia da raça, reforça a advertência básica que o alimenta no sentido de se evitar que a História se perpetue como uma sucessão de relatos de extermínio.

Capaz de ouvir a História e de narrá-la como história, Josefina Péguy constitui a linguagem necessária e feminina, cujo principal atributo é recuperar o sentido etimológico de espelho — *speculum* — e transformá-lo em *especulação* sobre as terras do Cone Sul e seus guerreiros. Deslizantes como o rio por onde trafegaram a prata, a espada, os impérios e os contrabandos, as leis e as eras, as palavras da narradora reverenciam, mas também interpelam, os combatentes em seus tordilhos. Esses centauros, armados de vento e planície, de barbárie e desejo, cavalam na imaginação pampeana e mercosulina transgredindo as geografias nacionais para rememorar uma História que está além das fronteiras e dos idiomas e que, por isso mesmo, pode ressignificar a memória cultural do Sul do continente e estimular os diálogos transnacionais.

Referências

- ACHUGAR, Hugo, CAETANO, Gerardo (Org.). *Mundo, región, aldea*. Montevideo: Trilce, 1994. p. 115.
- ACHUGAR, Hugo. *La balsa de la Medusa* — ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay. Montevideo: Trilce, 1992.
- CANABRAVA, Alice Piffer. *O comércio português no Rio da Prata: 1580-1640*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.
- CONTRIBUIÇÕES *para a história da guerra entre o Brasil e Buenos Aires* / por / Uma testemunha ocular. Trad. L. Brockmann. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.
- DONGHI, Tulio Halperín. *Historia contemporánea de América Latina*. Buenos Aires/Madrid: Alianza, 1997.
- DONGHI, Tulio Halperín. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1995.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Genealogías culturales* — Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991). Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1997. p. 135.
- JITRIK, Noé. De la história a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinomericana. In: BALDERSTON, Daniel (Ed.). *The historical novel in Latin America*. Ediciones Hispamérica; Roger Thayer Stone Center for Latin American Studies, Tulane University, 1986.
- MATTOS, Tomás de. *¡Bernabé, Bernabé!* 2. ed. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1995.
- PELLEGRINO, Adela (Org.). *Migración e integración* — nuevas formas de movilidad de la población. Montevideo: Trilce, 1995.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ROCK, David. *Argentina 1516-1987* — Desde la colonización española hasta Alfonsín. Madrid: Alianza, 1988.
- ROMERO, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1997.
- ZATTERA, Vera Stedile. *Gaúcho: iconografia* (séculos XIX e XX). Porto Alegre: Palotti/MEC/Universidade de Caxias do Sul, 1995.

Referências sobre ¡Bernabé, Bernabé!

- ALVES, Aníbal. “¡Bernabé, Bernabé!”. *Alternativa*, 12 jan. 1989.
- ALVES, Aníbal. *Otra vez “Bernabé...”!*. *Alternativa*, 2 fev. 1989.
- APARAÍN, Mario Delgado. El turbio pozo donde cayeron los Rivera e los indios charúas. *Búsqueda*, p. 34, 1 jun. 1989.
- BORGES, Ana Inés Larre. Los ojos de Andrómaca. *Brecha*, 27 jan. 1989.
- FONTANA, Hugo. Con Tomás de Mattos — “Traté de comprender al que comete una atrocidad”. *La República*, p. 22, 18 dez. 1988.

GANDOLFO, Elvio E. Tomás de Mattos y la historia universal de la frustración política. LOEDEL, Graciela Mántaras. Novela, exterminio e ideología. *Brecha*, p. 13-14, 13 fev. 1998.

PEYROU, Rosario. Con Tomás de Mattos — “No quiero ser juez de la historia”. *El País Cultural*, p. 1-4, 7 ago. 1992.

PEYROU, Rosario. Los espejos de la Historia. *La Democracia*, p. 28-29, 17 fev. 1989.

PEYROU, Rosario. Vencedores y vencidos. *La Democracia*, p. 28-29, 24 fev. 1989.

PEYROU, Rosario. Con Tomás de Mattos. — “La realidad siempre es más rica que la imaginación”. *La Democracia*, p. 28-29, 25 maio 1989.

SOBRE OS AUTORES

Zilá Bernd — Possui pós-doutorado na Université de Montréal, Doutorado em Letras pela USP e Mestrado em Letras pela UFRGS. Desenvolve pesquisas nas áreas de literatura brasileira e afro-brasileira, literaturas francófonas das Américas e literatura comparada. É autora de *Literatura e identidade nacional* (2011) e *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana* (1998).

Roberto Ferreira Júnior — Possui graduação em Letras Inglês pela UFES, mestrado em Letras Inglês e Literatura Correspondente pela UFSC e doutorado em Literatura Comparada pela Purdue University. Atualmente é professor adjunto da UFES e pesquisa como as novas formas de tecnologia podem auxiliar o ensino de literatura e língua inglesa.

Viviana Bosi — Possui graduação em Letras Português/Inglês pela USP, mestrado em Educação e doutorado em Letras pela mesma Universidade. Fez pesquisa de pós-doutorado na Casa de Rui Barbosa. Atualmente é professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada na USP, desenvolvendo pesquisas nas áreas de teoria literária, poesia brasileira contemporânea e literaturas estrangeiras modernas. É autora de *John Ashbery, um módulo para o vento* (1999).

Rafaela Scardino — Possui graduação em Letras Português e Mestrado em Letras pela UFES, instituição em que, atualmente, cursa o doutorado em Letras. Desenvolve pesquisa nas áreas de literatura contemporânea e deslocamento. É autora de *Movimentos de demolição: identidades, deslocamentos e literatura* (2011).

Víctor Manuel Ramos Lemus — Possui Licenciatura em Língua e Literaturas Hispânicas na Universidad Nacional Autónoma de México, mestrado e doutorado em Letras pela UFRJ, onde trabalha, atualmente, como professor. Desenvolve pesquisas nas áreas de literaturas estrangeiras modernas, especialmente Felisberto Hernández e literatura uruguaia.

Simone Silva do Carmo — Mestre em Letras Neolatinas pela UFRJ. Atualmente é professora de Espanhol na Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro.

Paloma Vidal — Possui graduação em Letras e Filosofia pela UFRJ, mestrado e doutorado em Letras pela PUC-RJ. Realizou pós-doutorado na UNICAMP e na UnB. É professora de Teoria Literária da UNIFESP. Desenvolve pesquisas nas áreas de exílio, memória e escritas do eu. É autora de *Escrever de fora: viagem e experiência na narrativa argentina contemporânea* (2009) e *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul* (2003).

Rodrigo Lopes de Barros — Possui graduação em Direito, mestrado em Teoria Literária pela UFSC e doutorado em Literatura Hispânica pela University of Texas at Austin. É professor de literatura na Boston University. Desenvolve pesquisas nas áreas de teoria da modernidade, etnografia e literatura latino-americana.

Sérgio da Fonseca Amaral — Possui graduação em Letras pela UFF, mestrado e doutorado em Letras pela UFRJ e Pós-Doutorado pela UFMG. Atualmente é Professor da UFES e desenvolve pesquisas nas áreas de modernidade e ficcionalidades. Organizou, dentre outros, os livros *Pensamentos, Críticas, Ficções* (2008) e *Modernidades e Pós-Modernidades: perspectivas contemporâneas da teoria literária* (2003).

Ana Beatriz R. Gonçalves — Possui graduação em Língua Inglesa e Língua Espanhola e mestrado em Literaturas Hispânicas pela University Of Northern Iowa. cursou o doutorado em Letras pela University of Texas System. Atualmente é professora da UFJF, onde desenvolve pesquisas nas áreas de identidade, diáspora e cultura afro-descendente. Organizou, dentre outros, o livro *Literatura, Crítica, Cultura III: Interfaces* (2010).

Diana Klinger — Possui graduação em Letras pela Universidad de Buenos Aires e Doutorado em Literatura Comparada pela UERJ. Fez Pós-Doutorado no PACC-UFRJ. É professora de Teoria Literária da UFF, onde desenvolve

pesquisas nas áreas de teoria literária e literatura comparada. É autora de *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2007).

Luciana Sastre — Possui graduação em Letras pela Universidad Católica de Córdoba e doutorado em Estudos Latino-americanos pela Universidade de Leiden, Holanda. É professora de Literatura Latino-americana na Universidad Nacional de Córdoba, onde desenvolve pesquisas ligadas às reconfigurações críticas na Literatura Latino-americana.

Alexandre Moraes — Possui graduação, mestrado e doutorado em Letras pela UFRJ, com pós-doutorado em Literatura Brasileira pela UFF. É professor de Literatura na UFES, onde desenvolve pesquisas nas áreas de literatura brasileira e hispano-americana, modernidade, pós-modernidade e poesia contemporânea. É autor de *O outro lado do hábito: modernidade e sujeito* (2004).

Fabiola Padilha — Possui graduação e mestrado em Letras pela UFES e doutorado em Letras pela UFMG. É professora de teoria da literatura e literaturas de língua portuguesa na UFES, onde desenvolve pesquisas nas áreas de literatura brasileira, teoria literária e literatura comparada. É autora de *Expedições, ficções: sob o signo da melancolia* (2007) e *A cidade tomada e a ficção em dobras na obra de Rubem Fonseca* (2007).

Orlando Lopes Albertino — Possui graduação e mestrado em Letras pela UFES e doutorado pela UERJ. É professor de teoria da literatura e literaturas de língua portuguesa na UFES, onde desenvolve atividades de produção e difusão cultural.

Idelber Avelar — Possui graduação em Letras pela UFMG, mestrado em Letras pela University of North Carolina at Chapel Hill e doutorado em Estudos Hispânicos e Latino-americanos pela Duke University. Atualmente, é professor na Tulane University. Suas pesquisas mais recentes incluem um livro sobre a masculinidade na literatura latino-americana. É autor de *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina* (2003) e *Figuras da violência: ensaios sobre ética, narrativa e música popular* (2011).

Jorge Nascimento — Possui graduação, mestrado e doutorado em Letras Neolatinas pela UFRJ. Obteve o Pós-doutorado no PACC-UFRJ. Atualmente é professor da UFES, onde desenvolve pesquisas nas áreas de literatura argentina, “literatura marginal”, funk e RAP. Organizou, dentre outros, *Pensamentos, críticas, ficções* (2008).

Edgardo H. Berg — Possui mestrado em Letras hispânicas pela Universidad Nacional de Mar del Plata e atualmente cursa o doutorado na Universidad Nacional de La Plata. Docente e pesquisador de Literatura e Cultura Argentina do Centro de Letras Hispanoamericanas na Universidad Nacional de Mar del Plata. É autor de *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer* (2002) e de *Ricardo Piglia: un narrador de historias clandestinas* (2003).

Gabriel Giorgi — Possui mestrado pela Universidad Nacional de Córdoba e doutorado pela New York University, onde é professor. Desenvolve pesquisas nas áreas de Literatura no Cone Sul, biopolítica e estudos de gênero. É autor de *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea* (2004).

Elga Pérez Laborde — Possui graduação em Comunicação Social e Jornalismo pela Universidade do Chile, mestrado e doutorado em Literatura pela UnB, onde atua como professora. Desenvolve pesquisas nas áreas de literatura latino-americana contemporânea e teorias do texto literário. Organizou, dentre outros, *Identities em contato* (2011).

Maria Antonieta Pereira — Possui doutorado em Estudos Literários pela UFMG e pós-doutorado na Universidad de Buenos Aires. Desenvolve pesquisas nas áreas de Literatura Comparada, Educação, Cinema, TV e Computação. É autora de *Ricardo Piglia y sus precursores* (2001).

Este impresso foi composto utilizando-se as famílias tipográficas Garamond. Sua capa foi impressa em papel Supremo 300g/m² e seu miolo em papel Pólen Soft cor areia 80g/m² medindo 16 x 23 cm, com uma tiragem de 300 exemplares.

É permitida a reprodução parcial desta obra, desde que citada a fonte e que não seja para qualquer fim comercial.

